Bonner Forschungen

Adolf Mielke, Literarhistorische Gesellschaft ...


University of California:
Es lebe der Geist!
No
Ernst A. Denicke Fund



Schriften der literarhistorischen gesellschaft, Bonn. hrsg. v. Berth. Litzmann.
II.

SCHILLERS
DEMETRIUS

NACH SEINEM SZENISCHEN AUFBAU UND SEINEM TRAGISCHEN GEHALT

VON

ADOLF MIELKE

1906
FR. WILH RUHFUS, DORTMUND

Der szenische Aufbau

des

„Demetrius“

Die im folgenden unternommene Analyse der verschiedenen Motive, die in der gestaltenden Phantasie Schillers einer festen Fügung zustrebten, ohne sie jedoch immer zu erreichen, beruht auf der durch G. Kettner (Weimar 1895) veranstalteten Ausgabe der Fragmente von Schillers „Demetrius". Vorausgesetzt ist dabei die Kenntnis des in den üblichen Ausgaben von Schillers sämtlichen Werken abgedruckten, von Körner hergestellten Textes des „Demetrius".

Bei dieser Analyse soll es als Aufgabe angesehen werden, die ganze Fülle der Motive ins einzelne deutlich zu machen, um so — nach Möglichkeit — etwa die Anschauung des tragischen Stoffes zu gewinnen, die der Dichter besass. Denn erst in dem Augenblick, in dem der Nachfolgende all die Fäden hin- und herschiessen sieht, die das Gewebe der einzelnen dramatischen Bilder zustande bringen oder zustande bringen sollen, wird es ihm möglich werden, ein Verständnis für den Ernst und für die Fülle dichterischer Schaffenskraft zu gewinnen, die in Schiller lebt. Er wird diesen Geist bewundern, der in einem zum Tode kranken Körper, in rastloser Energie immer höhere Flüge unternimmt, einen Geist, der, indem er ganz im Ideellen lebt, die Natur zu seinem Werkzeug macht, bis sie an die Grenze gelangt, wo alles Menschliche sich vor der Notwendigkeit beugen muss. Wer mit sinnender und nachdenklicher Betrach-

tung sich in die Arbeit vertieft, aus der mitten heraus Schiller durch den Tod genommen worden ist, der steht unter dem Eindruck, dass hier ein Leben tätig gewesen ist, dem der Dichter selbst das Beste schrieb, mit den Worten aus dem Gedicht von 1795: „Das Reich der Schatten“:

„Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meisels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn“.



Der Stoff im allgemeinen

Was für Schiller beim Demetriusstoff das immer wieder Fesselnde gewesen ist, liegt in der Plötzlichkeit, mit der eine erschütternde Tragik in das Leben eines grossen Menschen gerade dann eintritt, wenn er auf der Höhe seines Glückes angelangt ist und nun glaubt, alle Kämpfe überstanden zu haben. Ereignisse, die zum Teil Jahrzehnte zurückliegen und auf der Höhe des Dramas doch wieder wirksam werden, sind es, aus denen neben dem eigenen Charakter des Helden Schuld und Untergang erwachsen. Die Handlung im „Demetrius“ ist gross und gewaltig und umfasst das Schicksal zweier Reiche. Leicht konnte das, was tragisch wirken sollte, und das ist immer an das menschliche Herz gebunden, in dem Übermass des Politischen untergehen.

Schiller hat es wohl gefühlt. Und von da aus ist ihm der Stoff des „Warbeck“, den er gleichzeitig wieder zur Ausführung in Erwägung gezogen hat, wohl leichter und einfacher erschienen. Schiller hat geschwankt; er hat sorgfältig zusammengestellt, was für und gegen den einen und den andern Stoff spreche. Im Studienheft bei Kettner (S. 219) findet sich unter der Überschrift Pro, was sich als günstig für den Demetriusstoff ansehen lässt. Es sind im ganzen 23 Nummern. Im ausgeführten Szenar bei Kettner (S. 115) ist Für und Wider der beiden Stoffe nebeneinander gestellt. Vergleicht man beide Stellen, so ergeben sich bemerkenswerte

Beobachtungen, die auch psychologisch interessant sind, da sie zeigen, wie entgegengesetzt Schiller seinen Stoff beurteilte. Denn während es im Studienheft K. 220, 5 über Demetrius heisst:

„5. Günstig ist auch das Fremde des Stoffes und das abgeschlossene ausländische Terrain, besonders weil es der Boden des Despotismus ist"

wird gerade entgegengesetzt im Szenar K. 115 unter der Rubrik: „Gegen das Stück lässt sich anführen" verzeichnet:

„2. Dass es fremd und ausländisch ist"

Wenn aber Schiller unter der gleichen Rubrik notiert:

„8. Die Grösse der Arbeit",

so darf man gewiss annehmen, dass ihn das nicht die Fülle der Arbeit überhaupt, sondern der ernste Ausblick in die Kürze seiner Lebenszeit schreiben liess, die ihm vielleicht unmöglich machte, die Arbeit zu vollenden, und es ihm ja in Wirklichkeit auch unmöglich gemacht hat.

Von dem, was Schiller als günstig für „Warbeck" notiert, findet sich Nr. 4 wörtlich und Nr. 1 und Nr. 5 dem Sinne und Inhalt nach unter dem für „Demetrius" Günstigen wieder. Überhaupt ist das, was für „Warbeck" spricht, nur wenig und mehr äusserliches; um so schwerer wiegt, was gegen „Warbeck" spricht: vor allem die Schwierigkeit der Motivierung — man denke an die Mühe, die Schiller hat, eine Verbindung zwischen dem ersten und zweiten Akt herzustellen — sodann, dass kein rechter Schluss da ist und vor allem keine rechte Handlung.

Auf der andern Seite ist das, was sich gegen „Demetrius" nach Schiller anführen lässt, teils Schwierigkeit der Arbeitsausführung, teils etwas, was schliesslich Begründung seiner Vorzüge ist. Denn wenn auch die Menge und Zerstreuung der Personen dem Interesse schaden sollte, wenn das Stück auch von einer Grösse und einem Umfang wurde, dass es kaum übersehen werden konnte, so war damit doch auch ein Vorzug verbunden, der mehr wert war: Das Stück bot

viele glänzende dramatische Situationen und war ganz Handlung. Im Studienheft bei K. 219 verzeichnet Schiller unter Pro:

„4. Günstig ist der Stoff wegen seiner mancherlei s i n n l i c h e n und zum Theil prächtigen Darstellungen. Darunter ragt hervor, der polnische Reichstag, die erleuchtete Hauptstrasse, der Balkon des Schlosses, das Feldlager, der Einzug in Moskau und die Zarische Hochzeit, besonders aber der Übergang von einem Freudenfeste zu einem Mordfeste. Ausser diesen giebt es noch Züge brutaler Zaargewalt, Mordthaten, Schlachten, Siege, Ceremonien u. s. f."

Wenn ferner d a s gegen das Stück sprechen sollte, dass es eine Staatsaktion war, so hatte Schiller schon wiederholt vor der Aufgabe gestanden, eine Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen heraus zu entwickeln, und diese Aufgabe im „Wallenstein" in glänzender Weise gelöst.

Die Vorfabel

Schon die erste Grundlegung des Drama's bietet eine Schwierigkeit, die, gross und schwer lösbar wie sie ist, von Schiller wieder und wieder erörtert wird. Demetrius darf bis zum Höhepunkt, eben dem Augenblick, wo ihm von anderer Seite die verderbenschwangere Offenbarung zuteil wird, nie anders handeln als in der vollsten Überzeugung von seiner Person und der Wahrheit seiner Ansprüche. Wie aber jemanden, der in völliger Dunkelheit über sich selbst dahinlebt, in ein Spiel hineinbringen, das die höchsten Anforderungen an das Selbstbewusstsein stellt? Für den dramatischen Aufbau ist diese Grundlegung die mühevollste Aufgabe gewesen.

Man kann zugeben, dass Schiller viel feine Kunst an diese Aufgabe gewandt hat. E i n nicht zu änderndes Faktum lag vor: Boris Godunow, des Zaren Jwan Schwager, hat sich zum Herrscher über Russland gemacht, indem er den einzigen Erben der Krone, der damals sechs Jahre alt, fern der Hauptstadt, mit seiner Mutter in der Verbannung zu Uglitsch lebt, hat ermorden lassen. Das ist die Wahrheit, und so ist es auch der Welt bekannt. Daneben gehen unkontrollierbare Gerüchte um, dass der Mordanschlag missglückt sei und der Zarowitsch noch lebe. Aus diesen Gerüchten gewinnt die Handlung des Dramas ihren Halt. In Wirklichkeit ist der Thronerbe umgekommen, aber bis zur Höhe des Drama's ist Demetrius und ein Teil seiner Anhänger überzeugt,

dass die Gerüchte nicht getäuscht haben, dass der in Sambor Entdeckte der echte Zarensohn sei. Wir haben demnach als Vorfabel eine zweifache Geschichte: eine wahre und eine fingierte. Im Studienheft bei K. 231 sind beide gegenübergestellt.

Es muss also, wenn dieser erdichtete, aber als echt zu proklamierende Erbe einmal als gerettet wieder erscheinen soll, jemand sein, der alles Nötige in die Wege leitet. Denn der, der als Zarensohn gelten soll, ist zu jung, um so weitausschauende Pläne, Pläne, die nach menschlicher Berechnung gut 1½ Jahrzehnt in der Zukunft liegen, zu fassen und in vorsichtigster Verborgenheit bis zur Stunde der eigentlichen Ausführung reifen zu lassen. Wenn also in Wirklichkeit der Erbprinz ermordet worden ist, und es doch nicht annehmbar erscheint, dass irgend wer sich selbst zu allen Prätensionen eines Thronerben erzieht — wer ist der Mensch, der den Usurpator Boris mit so furchtbarer Waffe treffen will, indem er ihm, und noch dazu in der Ungewissheit einer fernen Zukunft, einen Rächer des Unrechts erstehen lässt, so zwar, dass dieser als des Zaren Jwan echter Sohn auftritt; und ferner — welche Beweggründe treiben diesen Menschen zu solchem Plan?

Die Beantwortung dieser beiden Fragen hat für den ganzen Aufbau des Drama's ihre schwerwiegende Bedeutung. Je nachdem diese Persönlichkeit sich charakterisiert, werden die Beweggründe ihre Bestimmung und Bedeutung erhalten; und wiederum sind die Motive von Einfluss auf den Gang der Handlung. Es ist etwas anderes, ob ein um seinen klingenden Lohn betrogener Mörder sich eine Rache aufspart oder ob für kirchenpolitische Pläne von geradezu grandiosem Umfang in diesem Prätendenten ein Werkzeug heranwachsen soll.

Schiller ist sich nicht darüber klar geworden. Er ist es nicht in den ersten Stadien der Konzeption im Studienheft, aber ebensowenig da, wo er den Höhepunkt des Dramas

skizziert. Im Studienheft können wir zwei Ansätze unterscheiden, den einen, in dem Schiller über Fragen, Andeutungen nicht hinauskommt, und einen, in dem er sich eingehend ausspricht.

Die erste Konzeption scheint — ich sage: scheint; denn mit gleichem, vielleicht grösserem Recht könnte man eine andere, gleich anzuführende Stelle als solche ansehen — die erste Konzeption scheint also die zu sein, in der gesagt wird (K. 201 = Stdh. 120):

„Es ist einer, welcher sich als den Urheber des ganzen Ereignisses betrachten kann, der eigentliche Schöpfer vom Glück des Demetrius".

Mehr aber über die Persönlichkeit dieses Schöpfers oder Urhebers ist im Zusammenhang dieser Stelle nicht aufgezeichnet. Ebenso dürftig in der Darlegung und Ausführung wie dies „einer, welcher" ist das, was sogleich folgt:

„Dieser ergötzt sich an dem Volkswahn und selbst an dem Wahn des Demetrius".

Es ist nicht ganz deutlich, wie Schiller diesen Satz versteht. Soll damit nur ein begleitendes Gefühl, oder soll das Motiv dieses Glücksschöpfers angegeben werden? Im zweiten Falle würde die ganze Demetriustragödie ein Aussehen erhalten, das sie, man könnte sagen, zu einem tragischen Pasquill auf alles menschliche Sein machte. Dieser „einer, welcher" wäre eine Persönlichkeit, die Menschen und Reiche in einem furchtbaren Anprall zusammenstossen liesse aus keinem anderen Grund, als weil es ihr ein Ergötzen verschaffte, die Menschen, die sich in den Geschäften und Plänen ihres Lebens so gross dünken, wie Marionetten an unsichtbaren Fäden sich bewegen zu lassen; die Leiden und Nöte der menschlichen Seele, der Jammer langer dunkler Jahre, das Hochgefühl gesteigerter Lebenskraft, das Ringen ganzer Völker mit- und gegeneinander, es wäre alles gleich wertvoll und gleich nichtig, denn es wäre in Wahrheit nur ein ergötzliches Schauspiel für den einen, der ihrer aller Herr ist.

Aber man kann gewiss sagen, dies Ergötzen ist nur ein begleitendes Gefühl, wenn der „Schöpfer vom Glück des Demetrius“ seine geheimen Pläne sich vollführen sieht und bemerken muss, wie blind sie doch alle sind, Demetrius ganz besonders, da sie eigenen Zwecken zu dienen glauben und doch nur einem Mächtigeren dienen müssen. Allein über diese Pläne spricht sich Schiller hier nicht aus.

Hieran möchte ich gleich die Stelle K. 235, 36 anschliessen. Die im Stdh. mit 165 bezifferte Seite hebt sich klar aus ihrer Umgebung ab, sodass man die Seiten 166 ff. zwanglos abtrennen kann. Vermutlich begann Schiller mit 165 einen neuen Bogen, beschrieb ihn auf der ersten Seite, liess ihn liegen und benutzte ihn dann später zu den Ausführungen S. 166 ff.

Hier haben wir bereits eine deutlichere Anschauung. Jener Mensch ist ein Diener, freilich kein untergeordneter Geist, seine Beweggründe zur Rettung des Demetrius sind durchaus nicht kleinlich. Schiller schreibt:

„Dieser muss ein grosses Motiv zu dieser kühnen Erfindung haben“. Aber welches das Motiv ist, wird nicht gesagt.

Die beiden wichtigsten Stellen, an denen sich Schiller über Person und Motive dieses geheimnisvollen Menschen, der doch für das Stück eigentlich alles bedeutet, klar zu werden sucht (K. 206 und 214—218) stehen in innerem Zusammenhang. Wie wertvoll diese Person für das ganze Drama ist, zeigen die Bezeichnungen Maschine (K. 206, 9) und Maschinerie (K. 214, 21). In dieser Person und ihren Motiven ist das gegeben, was die Handlung des Dramas in Gang setzt und treibt.

Aber wer ist dieser Mensch? Die Schwierigkeit, die hier vorliegt kann man daran erkennen, dass es für Schiller mehrere Antworten gibt und ihn doch keine befriedigt. Er sucht die Lösung dieser Frage dadurch, dass er die Absichtlichkeit

des Betruges scharf betont. Absicht, klare und zugleich begreifliche Absicht liegt bei dem Betruge vor, der dem Boris in der Zukunft den schaffen soll, der ihn vom Throne stürzt. Dreifacher Art kann ein Mensch mit solcher Absicht sein:

1. er ist ein Feind des Boris. Allein dies wäre eine Beantwortung der Frage in einem so selbstverständlichen Sinne, dass nichts damit gesagt ist. Darum wird

2. angenommen: es ist ein Ehrgeiziger, der einen Weg dadurch zu machen denkt. Aber man sieht sofort, diese Antwort enthält weitere, schwerwiegende Fragen. Was ist das für ein Ehrgeiziger, der auf einen Betrug Hoffnungen gründet, die ihm doch erst in einer recht späten Zeit in Erfüllung gehen können; und wie sehen denn diese ehrgeizigen Hoffnungen aus? Man erkennt, die Frage ist auch jetzt nicht beantwortet. Das aber ist in etwa geschehen, wenn es

3. heisst, und zwar in fragender Form: „Ist's ein Religionseiferer?“ An dieser Charakterisierung hält Schiller vorläufig fest, die Gestalt des Fabricator doli, wie er ihn nennt (K. 206, 2 = Marginalie zu S. 125 des Stdh.), hat sich damit zu schon deutlicherer Anschaulichkeit verdichtet.

Mit grosser Sorgfalt arbeitet Schiller an diesem Verdichtungsprozess weiter. Er ist keineswegs beruhigt, diesen Religionseiferer gefunden zu haben, vielmehr ist es, als setze seine Phantasietätigkeit ganz neu noch einmal ein, diesmal aber so, dass die Wirkung dieser Persönlichkeit auf den skeptischen Zuschauer im Vordergrund steht.

Es ist freilich merkwürdig genug, wenn wir (K. 215, 6) lesen:

„Befriedigend für den Verstand muss zweierlei dargethan werden.“ Man erstant, nüchterne Verstandsüberlegungen da zu finden, wo man meinen sollte, nur die freie schöpferische Phantasietätigkeit in ihrer Arbeit zu sehen, eine Phantasietätigkeit, die in ihrer Fülle der inneren Gesichte jene Bilder grossen und reichen Menschenlebens aneinander knüpft,

die das Ganze der tragischen Handlung ausmachen. Statt dessen eine Kühle der Überlegung, ein ganz verstandesmässiges Abwägen der notwendigen Grundlagen nach Bedeutung und Wirkung, wie sie ruhiger kein nachprüfender Rezensent einer Tageszeitung anstellen könnte. Diese Beobachtung zwingt uns, die Theorie des dichterischen Geschäftes, wie es nach unserer Meinung vor sich geht, nicht zu hoch zu werten, sondern nur schlicht die Tatsache zu untersuchen, wie ein bestimmter Dichter gearbeitet hat.

Schiller war soweit, dass er in dem Fabricator doli einen Religionseiferer sah. K. 214 (S. 137 des Stdh.) wird dieser näher charakterisiert, wenn es heisst: „Die Idee ihn als den Dmitri Jwanowiz aufzustellen, kommt von einem rachsüchtigen und intriguanten Geistlichen, welchen Boris schwer beleidigt.“ Damit sind zwei Beweggründe gegeben, die dieser Fabricator doli haben konnte, ein objektiver: Rache für eine empfangene Beleidigung, und ein subjektiver: Die intriguante Charakteranlage des Geistlichen. Das Motiv jedoch, das in der früheren Bezeichnung als Religionseiferer hätte liegen können, der Eifer für die Religion — es ist in der Frage „Ist's ein Religionseiferer“ (K. 206, 6) nichts gegeben, was diesen Eifer näher charakterisiert — dies Motiv wird nicht weiter verfolgt. Damit erscheint der Geistliche bis jetzt als einer, der nur aus persönlichen Gründen handelt.

Nun behauptet Kettner, Seite 138 und 139, die er Vorderblätter nennt, stünden in geschlossenem Zusammenhang. Allein wenn man Seite 138 gelesen hat und sich klar wird, welcher Fortschritt hier gegen früher vorliegt, so muss doch der Satz unter Nr. 1 auf Seite 139 einigermassen in Erstaunen setzen. Man könnte vielleicht annehmen, da 138 und 139 beides Vorderblätter sind, dass erst Seite 139 und dann Seite 138 geschrieben wurde. Doch mehr als Vermutungen zu wagen, ist nicht möglich.

Schiller nimmt die beiden Fragen, die er sich bereits (K. 206, 6) vorgelegt hat, wieder auf: „Wie kam er auf diese

abenteuerliche Idee? Welches Mittel erwählt er, um diesen Betrug auszuführen. Er sucht (K. 215, man vergleiche die Marginalie zu Seite 139) die Möglichkeit damit zu begründen, dass ein rohes Land vorausgesetzt wird. Die Sitten und Zustände des Russland jener Zeit lassen möglich und begreiflich erscheinen, was sonst undenkbar gewesen wäre. Aber auch jetzt kommt Schiller nicht über die Formulierung der Frage hinaus.

In ein abschliessendes Stadium dagegen treten wir auf Seite 142 ff. des Studienheftes = K. 216 ff. Man kann bemerken, dass auch hier noch über die Person des Fabricator doli die Anschauung eine nicht ganz feste ist. Zwischen Seite 142 und Seite 143 des Studienheftes liegt ein Zwiespalt vor. Dmitri ist der Sohn eines Aufsehers und war Spielkamerad des Prinzen. Nach der Ermordung des Prinzen floh der Aufseher mit seinem Sohn, dem kleinen Dmitri. Aber dieser Aufseher ist nicht, wie an jener andern bereits erwähnten Stelle (K. 235) angedeutet ist, der „Macher", sondern Schiller schreibt sofort (K. 217, 2): „oder auch, der Mörder des Iwanowiz selbst, nachdem er die Kleinode des letzteren geraubt, machte sich auf den Weg mit diesem Knaben und weil er, anstatt der gehofften Belohnung, von dem Gesandten des Boris den Tod zu erwarten hatte, so verfiel er aus Rachsucht auf diese Idee und führte sie aus mit Hilfe eines Geistlichen. Dieser nämliche ist es nachher, der dem Demetrius die Wahrheit eröfnet und seinen blutigen Lohn dafür erhält." Und Seite 143 heisst es: „Jener Geistliche nun konzipierte den Plan mit dem Pseudo-Demetrius". Es ist unverkennbar, dass hier ein Schwingen der Anschauung vorliegt. Wir haben damit zwei Personen, die den Plan mit dem Pseudo-Demetrius fassen, einmal ist es der Mörder selbst, der aus Rache für verweigerten Lohn handelt, sodann der Geistliche, der, wie wir aus früherem annehmen müssen, aus Rache für eine empfangene Beleidigung handelt. Aber nur der Geistliche ist es, der den Dmitri zum Werkzeug

der Rache auferzieht und später seine furchtbare Enthüllung macht.

Wir müssen hier etwas verweilen. Die Schwierigkeit in der Fundamentierung des Drama's ist nicht gehoben, sondern nur noch deutlicher herausgearbeitet. Es ist schwer begreiflich, wie der von Boris bezw. dessen Gesandten ausgeschickte Mörder des Prinzen noch in der Stunde des Mordes den kleinen Dmitri, und mochte die Ähnlichkeit mit dem toten Prinzen die grösste sein, als Werkzeug einer so späten Rache für verweigerten Lohn mitnehmen konnte. Denn einmal, woher konnte der Mörder in dieser Stunde die Gewissheit haben, dass man ihn selbst töten würde. Und dann, welch wunderliche Rache für einen Mörder, etwa 15 Jahre zu warten, bis er einen zweifelhaften Aufstand mit Hilfe dieses falschen Prinzen gegen den Usurpater anzettelte. Boris konnte inzwischen längst in allen Ehren zu seinen Vätern versammelt worden sein, und der Mörder war um seine Rache betrogen. Dieser Mörder allein hatte kein Interesse an so weit ausschauenden Plänen.

Nicht anders der Geistliche. Alles, was wir vom Geistlichen jetzt wissen, ist nur das, dass er aus Rachsucht handelt. Das Disparate in der Verbindung dieser in den beiden Personen gegebenen Motive wird noch schärfer durch die Marginalie zu Seite 142. Mit Hilfe eines Geistlichen, heisst es im Text, führt der Mörder seine Idee aus. Die Marginalie fügt hinzu: „Der Mörder beichtet einem Geistlichen"; danach also erfährt der Geistliche in der Beichte von diesem Plan d. h. den dem ermordeten Prinzen völlig ähnlichen Dmitri als Werkzeug der Rache in Zukunft zu benutzen. Und nun muss es gerade ein Geistlicher sein, der sich mit Rachegedanken wider Boris trägt. Auch er begnügt sich mit dieser späten Hoffnung.

Allein nun halte man den Text von Seite 143 dagegen. Danach ist der Geistliche ein Feind des Boris und ein Anhänger der von diesem verfolgten Partei. Ist damit auch

keine weitere Ausführung verbunden, so ist doch das Motiv des Geistlichen bedeutend vertieft. Man sieht nicht, welcher Art diese Partei ist, noch welche Anlässe zur Verfolgung vorliegen, oder welche Ziele diese Partei verfolgt, aber aus dem Allerpersönlichsten d. h. Kleinlich-menschlichen sind wir damit heraus, die weitausschauenden Pläne erhalten einen politischen Sinn.

Ebenso ist die Verbindung des Geistlichen mit dem jungen Dmitri anders zu Wege gebracht. S. 139 (K. 215, 18) hatte Schiller geschrieben: „Den ersten Gedanken gibt der Zufall und es ist Demetrius selbst, der durch seine grosse Ähnlichkeit mit dem Czar Jwan die Idee seines Sohnes erweckt.“ — Dass es sich hier um eine Ähnlichkeit mit dem Zar Jwan handelt, während sonst von einer solchen mit dem ermordeten Jwanowiz gesprochen wird, sei nur nebenbei erwähnt.

Seite 143 (K. 217, a ff.) ist nun eine nähere Ausführung des Motivs vom Zufall gegeben. Der Geistliche, d. h. der Geistliche, der einer dem Boris feindlichen Partei angehört, kommt eben von Uglitsch, wo der Jwanowiz ermordet worden, als er dem Knaben Dmitri zufällig begegnet, und von diesem ehrerbietig gegrüsst wird. Dmitri ist damals sechs Jahre alt und befindet sich in einer hilflosen Lage, weil ein ältlicher Mann, den er bisher begleitet hat, am Tode liegt. Er spricht den Geistlichen um Hilfe an, und dieser, gerührt von der Schönheit und dem adeligen Wesen des Knaben, vorzüglich aber von der Ähnlichkeit desselben mit dem Zaren Jwan oder dem jungen Jwanowicz ergriffen, nimmt ihn zu sich und sorgt zugleich für seinen Begleiter“. Und dann heisst es: „Jener Geistliche nun konzipierte den Plan mit dem Pseudo-Demetrius.“

Aus Parteikämpfen heraus erwächst der grosse Plan. Und wenn wir nun noch einen, freilich in deutlich sich absonderndem Zusammenhang stehenden Satz hinzunehmen, so fällt auch auf die Art dieser Parteiungen ein helles Licht.

Kettner 239, 17 heisst es: „Die Catholiken, besonders die Jesuiten, müssen auch geschäftig sein, ja vielleicht kann die Hauptintrigue von ihnen ausgehen". Erinnern wir uns, dass jener Geistliche anfangs als „Religionseiferer" bezeichnet ist, und nehmen hinzu, dass Schiller, sobald er von den umlaufenden Gerüchten, die für den Sambor-Akt von Bedeutung sind, spricht, als den Foyer all dieser Machinationen ein Kloster bezeichnet, so stellt sich uns etwa folgendes als die gesuchte Grundlage dar: Des Zaren Jwan Schwager, Boris, hat, um den von ihm usurpierten Thron endgültig zu behaupten, den einzigen lebenden Thronerben, einen Knaben von sechs Jahren, in Uglitsch ermorden lassen. Aber diese Tat, die ihm völlige Sicherheit geben soll, bringt einen Stein ins Rollen, der ihn zerschmettern wird. Nicht nur wird Boris seine Krone verlieren, auch für das russische Reich ist damit der Anlass zu grossen Umwälzungen gegeben. Ein Mitglied der dem Boris feindlichen katholischen Partei, ein Geistlicher, ist von dem Zaren schwer beleidigt worden. Dieser Geistliche kommt gerade von Uglitsch, von der Leiche des Thronerben, und begegnet zufällig einem Knaben, der an Alter und Bildung dem Prinzen gleich, zudem dessen Spielkamerad gewesen ist. Der Geistliche erkennt mit schärfstem Blick, welch günstige Gelegenheit sich bietet, um vorzügliche Mittel zur Erreichung von Parteizwecken in die Hand zu bekommen. Kirchenpolitische Pläne dieser katholischen Partei erhalten durch den Zufall mit diesem dem ermordeten Dmitri täuschend ähnlichen Knaben einen über alles Gewöhnliche hinausgehenden Antrieb, indem man eine Möglichkeit gewinnt, einen Zar eigener Schöpfung auf Russlands Thron zu bringen. Der junge Dmitri, alt genug, um einige dunkle Erinnerungen zu behalten, aber zu jung, um sich seiner wahren Abstammung bewusst zu sein, wird ritterlich erzogen werden, man wird geheimnisvolle Andeutungen machen und ihn seine Rolle spielen lassen, wann und wie es nötig ist. In diesem falschen Demetrius, der so prächtig als der echte ausgegeben

werden kann, ist in dem Augenblick, wo ihm die Augen über seine wahre Natur geöffnet werden, ein willenloser Herrscher der katholischen Partei in die Hand gegeben, denn nur durch ihren Willen ist er, was er ist.

Hierzu muss jedoch sofort bemerkt werden, dass in dieser Darstellung Motive aneinander geschweisst sind, die in der Schillerschen Skizzierung zwar durchaus vorhanden, aber keineswegs so eng geschlossen zusammengefügt sind. So hebt sich z. B. alles, was bei Kettner unter Nr. 19 (K. 233 ff.) steht, deutlich aus dem Zusammenhang des früheren ab, dass man vielleicht annehmen kann, hier eine in sich geschlossene und ganz frühe Konzeption zu besitzen. Freilich stimmt dann der ungewisse Ton des später Anzusetzenden nicht recht zu dem hier Gegebenen. Danach sind die Daten, wodurch die Handlung begründet wird, folgende: Ein Diener hat den sechsjährigen Demetrius, der eine grosse Ähnlichkeit mit dem Zaren Jwan besitzt, gerettet, um nachher für seine Abkunft zu zeugen. Das Motiv dazu ist kühn, wie er denn überhaupt der Mann dazu ist. Er ist ein Feind des Boris und das Triebrad der ganzen gegen diesen gerichteten Handlung. Die Katholiken, besonders die Jesuiten sind auch geschäftig, ja von ihnen geht — vielleicht — die Hauptintrigue aus. In seinem 21. Jahre ist Demetrius zu Sambor in Galizien im Hause des Woiwoden von Sendomir, als ein Flüchtling und Exmönch aus Moskau. Fraglich ist: „wie kam er dahin? Was stellt er da vor? Kennt er sich schon als Czaarewitz? Wenn nicht, wie gelangt er zu dieser Erkenntnis?“ (237, 4). In einem Streit mit dem Woiwoden von Lublin, der um die Tochter des Woiwoden von Sendomir freit, lässt er sich hinreissen, da ihm seine frühere Mönchschaft vorgeworfen wird, den Degen zu ziehen; dafür soll er bestraft werden. „Hier entfährt ihm ein Wink oder Wort, welches Aufmerksamkeit erregt, oder es kommt eine Person dazu, welche über ihn Licht gibt. (Er kann etwas versiegeltes haben, welches ihm mit dem Bedeuten übergeben worden sei, es nur in der

grössten Gefahr zu entsiegeln)“ (237, 1a). Damit ist die Entdeckung des Demetrius, als Sohn des Zaren Jwan gegeben.

Das Weitere dann im Zusammenhang des übrigen. Hier sind also schon feste und grosse Motive gegeben. Merkwürdig bleibt, dass sich das spätere nicht recht mit dieser bereits klaren Fixierung zusammenschliesst.

Man kann, welche Fassung man auch im Auge hat, nicht sagen, so sah schliesslich in Schillers Phantasie die Maschinerie aus, sondern nur: Schiller hat eine Reihe von Motiven aufgezeichnet, die eine solche Charakterisierung der Maschinerie gestatten. Wie wenig fest im Grunde Person und Antriebe des Fabricator doli bis zuletzt geblieben sind, erhellt daraus, dass auf dem Höhepunkt des Dramas zwar die Tatsache aufgezeichnet wird, dass der, auf dessen Zeugnis sich die Zarwerdung des Demetrius gründet, e r s c h e i n t, aber er wird (K. 155, 27) mit X b e z e i c h n e t und über die Motive seines Handelns wird nicht das Geringste gesagt.

Wichtig sind für Schiller zwei weitere Fragen gewesen; einmal die Frage: Wie macht es der Fabricator doli möglich zu beweisen, dass in dem Knaben, der einst als Thronprätendent auftreten soll, der Zarewitsch, der vor dem Morde gerettete echte Sohn Jwans, gesehen werden muss; sodann die Frage: wann tritt der Fabricator doli im Drama in die Erscheinung? Man sieht leicht, die erste Frage war von derselben Wichtigkeit und Schwierigkeit, wie die nach Person und Motiv des Fabricator. Aber in dieser Frage ist Schiller von Anfang an sicherer und entschlossener.

Man kann es als einen sehr feinen Zug dramatischer Kunst bezeichnen, wenn Schiller notiert (K. 216, 1a): „Doch muss sich das Gegenteil — d. h. also dass Demetrius nicht der echte Czarensohn ist — durch eine einzige Erklärung darthun lassen“. Als Ergänzung zu diesem Gedanken muss man hinzunehmen, was im Entwurf zu Akt 1 steht (K. 181 und bes. 179): „Hier ist es nötig, dass alle diese Zeugnisse in einem einzigen Punkt als an ihrer Spitze zusammenlaufen und

dieser Punkt ist das Zeugnis . . . des Mannes, welcher den Demetrius will gerettet haben und welcher nachher durch seine persönliche Erscheinung die Katastrophe herbeiführt". Und in der Marginalie (K. 179): „Jene Beweisgründe . . . müssen so beschaffen seyn, dass sie durch eine einzige Erklärung können umgestürzt werden: diess geschieht wenn sie zuletzt alle aus einer einzigen Quelle entspringen".

Die Beweise, die hier in Rede stehen, sind solche, die zu der Person des Knaben erst hinzugetragen werden. Die anderen, die in der Person selbst liegen d. i. also die körperliche Ähnlichkeit, Gleichheit des Alters u. a. kommen als unabhängig gegebene nicht weiter in Frage.

Nach einer ganz allgemeinen Notiz im Studienheft (K. 200, 4, 5): „Ein materielles Erkennungszeichen, dass er mit dem jungen Demetrius Jwanowitz Eine Person sey, ist nötig, es sei nun an ihm oder bei ihm", steht endgültig fest, dass dies äussere Zeichen des Beweises ein zweifaches ist:

1. Kleinode des ermordeten Prinzen, die geraubt werden (K. 217 = Stdh. 142, 143, 144). Diese Kleinode bestehen nun, genauer gesagt, nur in einem Andreaskreuz (K. 214, 4), das im „Entwurf zu Akt 1" nach seinem Material beschrieben wird als ein Kreuz . . . von kostbaren Edelsteinen (176, 20, 21), dagegen als Beweisstück dadurch gekennzeichnet ist, dass in die Fassung ein Symbolum eingegraben ist, durch das es als zum Schatz der Basilowiz gehörig erwiesen ist. In der poetischen Bearbeitung der Reichstagsszene dagegen wird die Echtheit des Kreuzes an 9 Smaragden, die mit Amethysten durchschlungen sind, erkannt. Diese Begründung ist entschieden schwächer.

2. Zu diesem Kreuz kommt ein zweites hinzu: (K. 179, 10 ff.): „Der Erretter des vorgeblichen Demetrius hat die Vorsicht gebraucht, vor Zeugen ein Instrument aufsetzen zu lassen, dass der junge Mensch, den er unter dem Namen Utrepeia vorzeigte, der gerettete Jwanowitsch sey. Er erzählte dabei die Geschichte seiner Erhaltung, er

nannte körperliche Merkmale, er zeigte andre Dokumente wie das Kreutz, Kleidungsstücke etc. auf. Dieses Instrument wurde von Geistlichen als Zeugen unterschrieben und untersiegelt. Zum Überfluss legte er eine Abschrift davon in einem andern Kloster nieder." Man vergleiche auch K. 231: fingierte Geschichte.

Man muss nun fragen: ist dies Instrument dasselbe, was an anderen Stellen als schriftliche Aufzeichnung angeführt ist. Die erste Erwähnung, dass Demetrius ausser dem Kleinod noch etwas aus seiner frühesten Kindheit besitze, findet sich Skizzenblätter S. 257 = K. 94, 17: „Endlich erinnert er sich dass er noch etwas geschriebenes besitze, was vielleicht die Auskunft über ihn geben könne, die man verlange. Er hat es nie geachtet, seitdem er den Mönchsrock abgelegt. Es ist ein Psalter oder ein anderes heiliges Buch, in welches man griechisch geschrieben. Dieses Buch, oder was es ist, wird gebracht . . ." usw. Eine weitere Stelle ist im Szenar vorhanden K. 126 und 127. Auch an diesen beiden Stellen handelt es sich um einen Psalter.

Wir haben also noch ein drittes Beweisstück, wenn nicht „oder was es ist" auf das vorhin erwähnte „Instrument" zu beziehen ist. Mit dem jedoch, was Schiller über das Instrument sagt, ist ein neues Motiv verbunden, das, so wichtig es ist, nur an dieser einen Stelle erscheint und später nicht wieder vorkommt. Es heisst K. 176, 20 ff.: „Als nun Utrepeia (der von allem diesem nichts wusste noch ahndete) aus dem Kloster entflohen, sendete man zwey Mönche seinen Spuren nach, welche ihn zu Sambor auffanden, wenige Tage nachdem sich jene Entdeckung begeben hatte. Sie bestätigten jene Entdeckung durch das Instrument, welche(s) sie mitbringen und durch noch andere Erkennungszeichen." Nirgends wieder begegnen wir diesen zwei Mönchen. Es ist nicht zu ersehen, welche Stellung ihnen Schiller im Ganzen des Dramas anweisen wollte, ob sie überhaupt als eigentliche Personen eingeführt werden sollten oder ob nur an passender Stelle von

ihrem bestätigenden Zeugnis gesprochen werden sollte. An der Stelle, an der es später in der poetischen Ausführung am schicklichsten gewesen wäre, in der grossen Reichstagsrede des Demetrius, geschieht es nicht. Demetrius spricht hier, ausser von den natürlichen Zeichen, von dreierlei:

1. vom Kreuz,
2. vom Psalter,
3. sagt er:

„Urkunden dessen lägen aufbewahrt
In zweien Klöstern die bezeichnet waren.“

Der Fabricator doli hat sich also als Mittel des Beweises ein Kreuz verschafft, das aus dem Schatz des Basilowitz stammt und dem ermordeten Prinzen gehört hat; ferner hat er in einem Psalter bestimmt niedergeschrieben, dass der Besitzer dieses Buches Prinz Demetrius sei. Beides hat er — man vergleiche K. 218, 1 — „als versiegeltes Vermächtnis dem jungen Dmitri übergeben mit dem Bedeuten, es nicht anders als in der grössten Gefahr zu öfnen;“ schliesslich hat er jenes Instrument verfasst und in zwei Klöstern niedergelegt. Und dann, nachdem er den Knaben in ein Kloster gebracht hat, um ihm eine sehr merkwürdige und absichtsvolle Erziehung geben zu lassen, ist er für Demetrius verschwunden.

Wann erscheint er wieder?

Dies die weitere Frage, die Schiller sich vorlegt. Auch hierbei ein Schwanken der Beantwortung. Nach den allgemeinen Erwägungen, die Schiller mit so grosser Klarheit entwickelt hat, dass sie ganz unveränderlich für den gesamten dramatischen Aufbau Gültigkeit haben, erscheint eine Antwort von vornherein in dem Sinne gegeben, dass dieser Fabricator doli, der eigentliche Schöpfer und Urheber vom Glück des Demetrius, der auch zugleich den Umschwung in der Person des Helden herbeiführen soll, nicht eher als in eben diesem Höhepunkt erscheinen darf. Demetrius sollte und musste bis zum Gipfel seines Glanzes fest an sich selbst glauben; ferner sollte auch selbst seine Mutter, wenigstens eine

Zeitlang, ihn für jenen Jwanowitsch halten, den man ermordet hatte und zugleich sollte Demetrius der übrigen Welt durchaus glaubwürdig sein. Andrerseits musste es ja auch im Interesse des Fabricator doli selbst liegen, nicht zu früh zu erscheinen, um nicht das Ausreifen seiner früh gefassten und nun so glücklich sich erfüllenden Pläne zu gefährden. Schiller hat denn auch (K. 206, 9 ff.) im Studienheft durchaus sich dahin ausgesprochen, dass die „Maschine“ womöglich ganz verborgen bleibt bis auf den Moment, wo Demetrius in Moskau einzieht. „Und jetzt enthüllt sich ihm derjenige, welcher gleich von Anfang unerkannt ihm als Genius zur Seite gestanden“. Man muss diese Hinzufügung: „welcher gleich von Anfang unerkannt ihm als ein Genius zur Seite gestanden“ natürlich auf jene ersten Anfänge in Uglitsch beziehen.

Allein schon auf dieser Seite des Studienheftes befindet sich eine Marginalie, (K. 206_2), die den Gesichtspunkt bedeutsam genug verrückt. Hier heisst es: „Dieser Fabricator doli muss zweimal erscheinen, und die Erwartung auf ihn gespannt sein. Er greift auch, unverabredet, in die Unternehmung ein“. Hierzu müssen zwei spätere Stellen, die den Gedanken, jene Hauptperson schon früher einzuführen, anklingen lassen, hinzugenommen werden. Die eine steht K. 238, 15 (im Studienheft). Schiller hat davon gesprochen, dass der Glaube an das Fortleben des Prinzen schon vorher in Russland verbreitet sei, dass ein Kloster der Foyer all dieser Machinationen sei, und fährt dann fort: „Es muss aber einleuchtend dargethan werden, wie dieser ganze Betrug ersonnen und bewerkstelligt werden konnte“. Und nun der jetzt wichtige Satz: „Eine Hauptperson kommt gleich im ersten Akte zum Vorschein, welche den Faden dieses verworrenen Knäuels in der Hand hat“. Die andre ganz kurze und mitten in andre Erwägungen über den ersten d. h. Sambor-Akt hineingesprengte Stelle, die völlig ausser Zusammenhang mit dem übrigen steht, findet sich in den Skizzen K. 87, 31:

„Ein Jesuit könnte mit eingeführt werden". Man erinnere sich an jene Erwägungen über Katholiken, speziell Jesuiten im Studienheft. Sodann sei es gestattet, diesen Jesuiten mit der eben genannten Hauptperson zusammenzuhalten. Wir erhalten damit wohl die Absicht Schillers, den Betrug, der mit dem Demetrius gespielt wird, durch die frühe Verführung dieses Menschen für den Zuschauer von vornherein klar sein zu lassen. Weder Demetrius noch sonst andre Personen des Dramas sollten vor dem Höhepunkt eine authentische Kenntnis haben, aber der Zuschauer sollte klar in dies grossartige Intriguenspiel hineinsehen. Dass Schiller für den Zuschauer von vornherein einen starken Zweifel und nur für gewisse Momente der Handlung einen Glauben in Anspruch nimmt, scheint aus einer Stelle im Szenar deutlich zu sein (K. 127): „Es darf nach geschehener Erkennung — d. h. im Samborakt — bei den gegenwärtigen Personen kein Zweifel übrig bleiben, ja womöglich (man beachte dies „womöglich") muss auch der Zuschauer in diesem Augenblick vollkommen an den Demetrius glauben. Besonders aber muss er selbst an sich glauben und dies muss eine solche Wirkung thun, dass selbst der Unglaube des Zuschauers nicht dagegen aufkommen kann oder derselbe doch wissentlich [man beachte dies „wissentlich"] fortgerissen wird."

Auch eine andre Stelle im Studienheft bei K. 237, 19 scheint mit der Hauptperson zu tun zu haben. Es heisst da: „Hier [d. i. wenn Demetrius entwaffnet ist] entfährt ihm ein Wink oder Wort, welches Aufmerksamkeit erregt oder es kommt eine Person dazu, welche über ihn Licht gibt.

War es nun die Absicht Schillers den Fabricator doli bereits im ersten (Sambor-) Akt einzuführen, so wäre etwa damit eine dramatische Technik gegeben, wie sie im ersten Akt der Räuber vorliegt. Auch hier sieht der Zuschauer von vornherein in das Gewebe von Lug und Trug, das Franz Moor unternimmt, um seinen Bruder zu beseitigen. Überblicken wir aber das Ganze des Demetrius, so ist das Wesent-

liche jedoch das, dass dieser Fabricator doli nur einmal erscheint, um dem Demetrius den entscheidenden Einblick in die Wahrheit seiner Geburt zu geben.

Die Grundlage, die Schiller für das ganze Stück zu schaffen suchte, bedurfte naturgemäss Erwägungen über die andre gleich wichtige Person, den Knaben Dmitri. Schon Warbeck sollte eine gewisse „poetische Dunkelheit" über sich selbst haben. Nicht anders ist es bei Demetrius. Alles, was Schiller über die Zeit von Uglitsch bis Sambor für Demetrius notiert, geht über das Allgemeinste nicht hinaus, einmal sogar werden genaue Angaben direkt abgelehnt.

Wir sahen, dass der Fabricator doli schliesslich ein Geistlicher war, der den Knaben in ein Kloster brachte. So wurde Dmitri als russischer Mönch erzogen (K. 104_3). Das ist bedeutsam, da es rückwärts auf die Person des Fabricator doli ein Licht wirft. Dürfen wir diesen danach der Anschauung Schillers gemäss noch als Katholiken, als Iesuiten ansehen? Es erscheint sehr zweifelhaft. Alle die Erwägungen Schillers über das, was vor dem Einsetzen der Handlung liegt, sind durchaus fliessende. Wo wir einmal da auf festem Boden zu stehen glauben, sehen wir uns beim ersten Umblick sofort ins Wanken gebracht. Es ist doch wohl nicht recht annehmbar, dass ein katholischer Geistlicher, der aus parteipolitischen Gründen einen so weithinreichenden Plan fasst, den künftigen Thronprätendenten griechisch-katholisch erziehen lässt. Man könnte es vielleicht aber auch als eine berechnende Politik ansehen; indem dieser Geistliche sich bei Übergabe zur Erziehung nicht als Katholiken kenntlich macht. Griechisch-katholisch aber musste der Knabe des russischen Volkes wegen erzogen werden. Und doch — ich habe eben den Jesuiten erwähnt, der eventuell im ersten (Sambor-) Akt auftreten sollte. In den Skizzenblättern haben wir eine Marginalie zu Ausführungen über diesen ersen Akt. Es heisst da (K. 86_2): „Er (Demetrius) übergibt ihr das Kleinod und sendet sie mit einer Botschaft ab. Wenn sie

(Lodoiska) weggegangen, hat er eine Szene mit dem Jesuiten, der ihn katholisch machen will."

Hier lässt sich nur schwer eine Entscheidung treffen. Man muss sich begnügen die mannigfach durcheinanderschiessenden Fäden bloss zu legen. Das Tatsächliche bleibt: Dmitri wird in einem Kloster als russischer Mönch erzogen. Er darf sich in kriegerischen Dingen üben (K. 175) und zeigt darin solchen Eifer und solche natürliche Veranlagung, dass er später „alle ritterliche Geschicklichkeiten" inne hat, ja er „weiss die wildesten Pferde zu bändigen" und „feuert Kanonen ab" (K. 89). Andrerseits streift er selbst an den Gelehrten (K. 93): er kennt die Landesgeschichte (K. 89), ebenso die Geschichte der gleichzeitigen Reiche (K. 203), er ist von Staatsdingen unterrichtet (K. 89), er kennt die Verfassung des Reiches und der Kirche (K. 231). Dazu spricht er mehrere Sprachen. Seine Art sich zu benehmen hat, selbst in dem niedrigen Stand, in dem er sich befindet, durchaus Adel und Vornehmheit der Haltung (K. 89). Nur eins ist merkwürdig: Obwohl er in einem griechischen Kloster erzogen wird, lernt er doch kein Griechisch. Er durfte auch kein Griechisch lernen, denn dann hätte er das im Psalter Niedergeschriebene lesen können und mit seiner „poetischen Dunkelheit" war's vorbei.

Von den 14 Jahren nun, die Demetrius in diesem russischen Kloster S. Basilius (der Name K. 90) verweilt, werden keine Einzelheiten gegeben. Nur auf ein Ereignis dieser Zeit wird später Bezug genommen: Demetrius wird einmal von einem Mitschüler „Sohn des Zars" genannt (K. 177. cfr. 218).

Dass dies Kloster von eigentümlicher Einrichtung gewesen sein muss, macht sich auch Schiller deutlich. Im Studienheft (K. 200, 6) legt er sich die Frage vor: „Wie lernt Demetrius die ritterlichen Übungen?" Gleich darauf folgt ein Satz, der wohl als Antwort gelten soll: „Ein gläubiger Alter ist einzuführen, der kein Arges daraus hat."

Das ist ungefähr alles, was wir an Erwägungen über jene lange Zeit finden. Man sieht, sie hatte wenig Interesse für Schiller. Vielleicht kann man auch sagen, sie hatte wenig Interesse für das Drama. Für das Drama gibt es, sobald die eigentliche Handlung beginnt nur das: Hier erscheint ein Jüngling mit allen Zeichen königlichen Rechts und beansprucht der wahre Thronerbe zu sein. Wir sind damit sofort in eine so lebhafte Anteilnahme hineingesetzt, dass wir über das Vorher in seiner gemeinen Deutbarkeit keine Untersuchungen anstellen. Wir begnügen uns mit einem Halbdunkel, das Raum gibt für tausend Möglichkeiten. Was kümmern uns die fernliegenden Kinder- und Knabenjahre, wenn wir diesen kühnen und starkgeistigen Menschen in einem grossen, über das Gewöhnliche hinausgehenden Kampfe sehen.

Gleich rasch geht Schiller über die weitere Frage hinweg: wie kam Demetrius nach Sambor?, ob er sie sich gleich mehrmals vorlegt. Aus dem Klosterzwang ist Demetrius nach Litauen geflohen, zugleich mit zwei anderen Mönchen (K. 175), von Litauen ist er dann an den Woiwoden von Sendomir geschickt worden (K. 90). Im übrigen fügt Schiller ausdrücklich hinzu (K. 90): „Man erfährt nicht, wie er ins Haus der Woiwoden gekommen.“

Damit sind die Vorfragen erledigt. Mit des Demetrius Aufenthalt in Sambor setzt die eigentliche Handlung des Dramas in seiner ersten Fassung ein.

Der Sambor-Akt

Man darf Schiller Recht geben, wenn er sagt, die Handlung sei gross und reich und umfasse eine Welt von Begebenheiten (K. 83, 114). Er hatte hier einen historischen Stoff, der ihn wie 8 Iahre früher der Wallensteinstoff in eine Fülle von Situationen und Personen hineinführte. Die Kunst, Personen und Situationen in sich selbständig zu fassen und zugleich in einen geschlossenen Zusammenhang zu bringen, die er seit der „Braut von Messina" bereits geübt hatte, erhielt im „Demetrius" ihre Vollendung. Man empfindet das Hochgefühl gesteigerter Lebenskraft mit und man bewundert dies Hochgefühl noch mehr, sobald man bedenkt, dass es in einem körperlich todkranken Dichter lebendig ist, wenn man erkennt, mit wie fester, sicherer Hand er seinen Stoff zu gestalten beabsichtigt. Alles Nebensächliche, alles, was nicht dazu dient, die Handlung merklich weiter zu bringen, soll beiseite bleiben. Der rasche Pulsschlag dramatischen Lebens, der auch sonst Schillers Dichtung auszeichnet, hier soll er bedeutend verstärkt werden. „Mit einem kühnen Machtschritt" soll „auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden". „Was dahinten gelassen wird, bleibt dahinten liegen, der gegenwärtige Moment verdrängt den vergangenen" (K. 114). Mit solcher Atemlosigkeit, mit solch ungestümer Hast soll der Held des Stückes vorwärts stürmen und vorwärts getrieben werden, dass „er am Ende mit Schwindeln auf die ungeheure Bahn zurückblickt, die er durchlaufen hat."

Alles im Stück soll als Handlung erscheinen (K. 226), von blossen Reden soll so wenig als möglich vorkommen. Der Dialog soll rasch wechseln, ebenso rasch soll der Szenenwechsel sein. Und trotzdem soll zugleich jeder Moment, wo die Handlung verweilt, „ein bestimmtes ausgeführtes Gemählde sein,“ er „hat seine eigene vollständige Exposition und ist ein für sich vollendetes Ganze, wie z. B. der polnische Reichstag, das Nonnenkloster, Katastrophe des Boris, Lager, Dorf usw.“ Das einigende Band aller dieser Momente ist Demetrius. Er ist die Hauptfigur, und sie soll „mit entschiedenem Übergewicht interessieren; wo sie nicht selbst erscheint, soll „sich die Handlung auf sie beziehen oder ein mächtiges anderes Interesse soll sie augenblicklich ersetzen. So bei der Marfa, bei Boris, bei der Axinia, bei Romanow.“

Wieder können wir beobachten, wie Schiller mit kühler Überlegung das Einsetzen der Handlung vom Standpunkt des Zuschauers überdenkt (K. 236). Er schreibt: „Alles beruht auf einer glücklichen Eröfnung der Handlung.

1. Um das fremdartige, seltsame und abentheuerlich unwahrscheinliche des Stoffes objektive möglichst zu überwinden und

2. Um die Neigung und das Interesse, subjektiv, dafür in Bewegung zu setzen.

Jenes wird bewerkstelligt durch Bestimmtheit, Klarheit und Konsequenz und vollständige Angabe aller Daten, wodurch die Handlung begründet wird, durch eine anschauliche Darstellung des Lokals, der Umstände, der Zustände innerhalb deren eine solche Handlung vorgehen kann, damit sie dadurch dem Verstande gerechtfertigt werde. Ihre natürliche Entstehungsweise und Möglichkeit unter den gegebenen Umständen werde gezeigt, oder vielmehr die Umstände werden so gegeben, dass eine Handlung möglicher- und natürlicherweise daraus hervorgehe.

Dieses wird bewerkstelligt, wenn sogleich ein lebhaftes Wohlwollen für den Helden erzeugt wird und besonders,

wenn sein Charakter so angelegt wird, dass die Sphäre, in die er erhoben werden soll, sein wahres Element scheint, dass sie ihm gebührt und von Natur und Rechtswegen zukommt, auch eine Aussicht von hoher Glückseligkeit für die Welt eröfnet usw."

Das wichtige an diesen Ausführungen ist, dass aus den Umständen selbst, wie sie gleich zu Anfang vorliegen, eine Handlung natürlicherweise entspringen soll. Alles nötige wird sofort gegeben sein, und aus dem Gegebenen allein entwickelt sich die Handlung. Alles, was der Handlung vorausgeht, so sehr es sie auch als Maschinerie bedingt, hat doch nur Bedeutung auf dem Höhepunkt und dient dazu, ihr eine andere Richtung zu geben.

Wie er das Drama eröffnen wollte, darüber hat Schiller geschwankt. Man kann deutlich zwei Arten unterscheiden: Einmal sollte das Stück sofort mit der unglückseligen Tötung des Palatinus durch Demetrius beginnen. Die grösste Anzahl der Szenen-Übersichten beginnt mit dieser Palatinusszene. Schiller wünschte einen ganz leidenschaftlichen Anfang (K. 233 K. 90) und so mochte ihm dieser Anfang, der den Zuschauer sofort fesselte, als der naheliegendste erscheinen.

Auf der andern Seite war eine eingehende und ausführliche Charakteristik des Helden, der im Sambor-Akt als Diener erscheint und nachher ein Zar ist, durchaus geboten. Diese Erwägung ist es, die Schiller zu einem andern Anfang veranlasst. Den Demetrius gleich anfangs im Unglück erscheinen zu lassen, ist darum nicht günstig, schreibt er (Skizzenbl. 228 = K. 90), „weil es die Gelegenheit abschneidet ihn gehörig zu introduzieren, besonders seinen kühnen hohen Sinn, womit er sich über seine Lage erhebt, recht darzustellen". Schiller fragt sich darum (Szenar 11 = K. 122 und Skbl. 228 = K. 90), ob dieses Rencontre mit dem Palatinus nicht etwas später erfolgen solle, „ob eine zweifache Glücksveränderung in dem ersten Akt statthaben darf, nehmlich, ob Demetrius aus einem hofnungsvollen Zustand, worinn

er zum ersten Mal auftritt, in einen unglücklichen gerathen und dann aus diesem zum Glück erhoben werden soll."

Dieser Anfang, also die Introduktion des Helden als in seinem bisherigen Zustand zu Sambor, ist denn auch für Schiller der eigentliche. Die poetische Bearbeitung des Sambor-Aktes, die mit der eben geschehenen Ermordung des Palatinus einsetzt, ändert daran nichts, da sie nur einzelne Höhepunkte und noch dazu in sehr unausgeführter Weise gibt.

Über den Gang der Handlung liegt die vollständige Szenetafel in den Skizzenblättern vor (bei Kettner 105, 106). Ich folge im allgemeinen dieser Tafel und gebe Erläuterungen und Ergänzungen aus dem vorliegenden Material.

Wenn sich der Vorhang hebt, sehen wir einen Garten des Woiwoden von Sandomir. (K. 233, 18 und 223, 13, 14.) Die drei Töchter des Woiwoden eröffnen die Handlung, indem die älteren Schwestern, Euphrosine und Sophia (K. 88), ihre jüngere Schwester Marina tadeln (K. 223), dass sie die Bewerbungen des Palatinus von Lublin (Name: K. 88), gleichgiltig aufnehme, dagegen dem jungen Grischka, einem russischen Flüchtling unter dem Hofgesinde Aufmunterung gebe (K. 223). Diese beiden vornehmen polnischen Damen sind bereits an polnische Grosse verheiratet und kennen nichts Höheres, als ihre Schwester ebenso untergebracht zu sehen (K. 226). Ihre Entrüstung über das unziemliche Betragen Marina's ist um so begründeter, als diese „gleichsam schon die Braut des Palatinus" ist (K. 226).

Ob nun schon jetzt Grischka (Demetrius) auftreten sollte, ehe Marina ihre Gesinnung äussert, ja ob er nicht überhaupt erst durch sein Erscheinen dieses Gespräch über ihn veranlassen sollte, ist zweifelhaft (K. 223, 25). An anderer Stelle (K. 211, 20 ff.) heisst es: „Marina und ihre Schwestern eröfnen die Handlung. Sie ist die Braut des Palatinus, die Schwestern haben Männer."

„Grischka drängt sich zu der Marina, wenn sie im Garten ist mit ihren Schwestern. Er rechtfertigt sich gegen die Vorwürfe, die ihm gemacht werden, drückt sich geistvoll und rührend über seine Lage aus und zeigt ein leidenschaftliches Wesen. Sie behandelt ihn mit Güte, er ist ganz Hingebung und Devouement" (cfr. 210, 1).

„Wenn er weg ist, tadeln sie ihre Schwestern, dass sie den Russen so günstig und den Palatinus so geringschätzend behandelt. Hier spricht sie ihre Gesinnung aus."

Es sollte also jedenfalls Grischka den Damen im Garten begegnen, während sie sich in einer Unterhaltung befinden. Diese Begegnung wird für Marina ein Anlass, sich mit Grischka in's Gespräch einzulassen, „wo er sich geistreich, gefühlvoll und hochgesinnt und über seine äussere Lage erhaben" zeigt (K. 106). Hier wäre Gelegenheit gewesen, ihn als den zu charakterisieren, der er nach innerer Veranlagung und Ausbildung ist, während auch Marina zugleich hätte zeigen können, dass sie selbst „frei und hochgesinnt" sich „durch das, was er ist", nicht abhalten lässt, „ihn zu schätzen und vorzuziehen." Darauf verlässt Grischka die Szene.

Während die Schwestern eine durch Marina's Verhalten veranlasste Unterredung haben, hat Grischka hinter der Szene ein Rekontre mit dem Palatinus von Lublin. Dieser Palatinus ist lebhaft erzürnt, denn ein Geschenk, das er der schönen Marina, seiner quasi Verlobten geschickt hat, ist von dieser mit grosser Geringschätzung behandelt worden (K. 233). Der edle Herr vermutet nicht allein, dass ihm der so tief unter ihm stehende Grischka vorgezogen wird, sondern er muss auch bemerken, dass dieser „so kühn ist, seine Augen zu dem Fräulein zu erheben" (K. 237). Dies kann der stolze Magnat nicht ertragen „und weil er den Grischka für einen homme néant hält, so lässt er ihn seinen Zorn auf eine beleidigende Art empfinden" (K. 237).

Bei dem jetzt erfolgenden Wortstreit ist Lodoiska, des Kastellans Tochter (K. 88), zugegen. Sofort eilt sie angsterfüllt zu den Damen auf die Bühne und berichtet, dass der Palatinus und Grischka die Degen gezogen (K. 211). „Indem sie sprechen, kommen beide, der Palatinus verfolgend, Grischka sich bloss verteidigend.“ „Der Palatinus fällt tötlich verwundet“ (K. 212).

Soweit das Studienheft. Danach erfolgt also die Tötung des Palatinus durch Grischka im Beisein der Damen und Lodoiska’s, worauf das übrige Gesinde zusammenläuft usw. Etwas anders geht die Tötung nach den Skizzenblättern vor sich. Nach den hier gegebenen Ausführungen beginnt das Stück nicht mit der Unterhaltung der Damen, sondern sofort nach dem Rekontre zwischen dem Palatinus und Grischka. Auf den Lärm eilt das Haus zusammen usw. Auch dabei sollte sich Gelegenheit geben, das Nötige vom Stück zu exponieren und Grischka sollte bei seinen Antworten die edle Hoheit seines Charakters zeigen (K. 104). Auch in der poetischen Bearbeitung liegt diese Anlage der Einleitung vor.

Das Zwiespältige der dichterischen Anschauung dieser Szene zeigt sich weiter darin, wie sie weitergeführt wird. Nach der von mir angenommenen Szenenführung eilt auf den Lärm das Hofgesinde zusammen; der Woiwode erscheint und lässt Grischka ins Gefängnis führen. Lodoiska hat darauf eine Szene mit Marina, in der sie um Schutz für Grischka bittet. Dies die Ausführung des Studienheftes.

An der Stelle, wo Schiller nach der Gegenüberstellung von Frage und Antwort die Szenenfolge notiert (K. 242), haben wir eine andere Anschauung. Danach beginnt der Akt mit der Tötung. Demetrius hält seinen entsetzensvollen Monolog. Das Hofgesinde. Der Woiwode lässt ihn in den Kerker führen. Darauf

„4. Marina und ihre Schwestern

„5. Lodoiska . . . .“

Später sind diese beiden Nummern gestrichen.

In den Skizzenblättern hatten wir bereits den Anfang des Stückes mit der Tötung gefunden, dagegen aber zugleich gesehen, dass Schiller diesen Anfang verwirft zu Gunsten eines etwa im Studienheft angedeuteten. In den Skizzenblättern ist demnach die Szenenführung die, wie sie uns die im Stdh. wieder gestrichenen Stellen geben. Das Hofgesinde eilt zusammen. Demetrius steht starr an der Leiche. Der Woiwode kommt mit seinen 3 Töchtern hinzu. Eine kleine Änderung (K. 104): erst die Töchter, dann der Woiwod. K. 104: „Marina ist gleichgiltig über den Tod ihres Verlobten und spricht für den Mörder. Ihre Schwestern tadeln sie deshalb. Sie verbirgt nicht ihre Gunst für den Grischka.“ Wir hätten also, wenn das Stück mit der Tötung beginnt, hier die Stelle, an der Marina und Grischka in ihrem gegenseitigen Verhältnis hätten dargestellt werden sollen. Auch Lodoiska ist zugegen, vermutlich ist sie zugleich mit dem Hofgesinde gekommen.

Der Woiwode beschliesst nun Gericht zu halten. Grischka wird abgeführt, das Gesinde zerstreut sich. Dabei ist zu beachten, dass (K. 96) das Kleinod schon jetzt zum Vorschein kommt. Es heisst: „Grischka wird schon von dem Kastellan weggeführt, Lodoiska hält ihn noch auf, Szene Grischka's mit dieser, worinn er ihr das Kleinod vertraut und abgeht.“ Darauf folgt gleich die Szene des Woiwoden mit russischen Flüchtlingen, in der Marina das Kleinod bringt. Dies zu beachten ist wichtig, weil damit eine erste Gefängnisszene Grischka's fortfällt. cfr. K. 109, 20.

Wir haben also zwei Anfänge und zwei Ausgänge dieser ersten Gartenszene.

Nun erfolgt eine Verwandlung; und zwar, wenn wir das eben Angeführte über das Kleinod beachten, eine Szene im Hause, in der kurz vor diesen Ereignissen angekommene russische Flüchtlinge den Woiwoden um Schutz bitten.

Dass aber Grischka sein Kreuz bereits im Garten an Lodoiska abgibt, ist für Schiller nicht das allein Mögliche.

Wir müssen annehmen, dass in seiner Anschauung auf die Gartenszene eine erste Gefängnisszene folgte. Es heisst in den Skizzenblättern (K. 86): „Grischka erwartet im Gefängnis sein Schicksal, er glaubt seine Rolle ausgespielt zu haben. Lodoiska ist bei ihm.“ Wichtig ist nun die daran gefügte Marginalie: (K. 86_2) „Er übergibt ihr das Kleinod und sendet sie mit einer Botschaft ab. Wenn sie weggegangen, hat er eine Szene mit dem Jesuiten, der ihn katholisch machen will.“ Im Text selbst aber geht es weiter (K. 86, 23): „Da tritt statt des erwarteten Todesboten herein der Woiwod, die Fräuleins usw.“

Das wenigstens stand für Schiller fest (K. 223): „Lodoiska ist's, in deren Hände Grischka sein Kleinod legt. Von ihr kommt es in die Hand der Marina, welche sogleich davon Gebrauch macht.“ Diese Szene der Lodoiska sollte dazu dienen, ihre Liebe, wie überhaupt ihre ganze Person zu exponieren. cfr. 90, 30.

Überschauen wir das Ganze noch einmal, so sehen wir, wie Anfänge und Übergänge durchaus hin- und herfliessen. Die Gartenszene konnte beginnen:

1. mit der Introduktion Marina's und Grischka's,
2. gleich mit der Tötung des Palatinus.

Sie konnte schliessen:

1. mit der Abführung Grischka's und einer Szene zwischen Marina und Lodoiska; dann folgte eine erste Gefängnisszene, des Kreuzes wegen.
2. mit einer Szene zwischen Grischka und Lodoiska, in der das Kreuz übergeben wurde; dann folgte gleich die Szene des Woiwoden mit den russischen Flüchtlingen.

Wir dürfen annehmen, dass die Szene mit den russischen Flüchtlingen im allgemeinen als zweite Dekoration des ersten Aktes für Schillers Anschauung feststand. Diese Szene ist in ihrer Gliederung klar. Sie sollte zweierlei leisten: 1. eine Exposition der Zustände in Russland geben, wobei das Wichtigste ist, dass diese Flüchtlinge vor der verhassten Regierung

des Boris Godunow Schutz suchen, der als ein Thronräuber und Tyrann grausam und argwöhnisch regiert (K. 123). Die Möglichkeit, vielleicht Notwendigkeit einer polnischen Invasion scheint durch diese politischen Zustände gegeben (K. 123 8). Ganz arg- und zwecklos wird hingeworfen, „dass man den Demetrius noch am Leben glaube und dass Boris seine Spur suche“ (K. 123, 12 ff.).

2. Hierin liegt aber das zweite, was diese Szene als Fortschritt der Handlung bringen soll. Denn eben ist diese Sage erwähnt, da erscheint Marina mit dem Kreuz des Demetrius. Die Russen sind erstaunt, bei diesem Diener, der ihnen als ihr Landsmann genannt wird, ein Kleinod zu finden, das zum Schatz des Zaren Jwan gehört hat. Sie stutzen darüber, dass der Jüngling seit einem Jahr in Sambor ist, denn ebensolange ist die Sage von Zarewitsch lebendig. Die Russen wünschen den Jüngling zu sehen. Marina bleibt zurück (K. 93); eben, da auch sie gehen will, kommt Lodoiska herein (K. 124), von ihrer Unruhe hergetrieben (K. 93). Sie dringt in Marina, „den Erfolg mit dem Kleinod zu erfahren. Was sie von dem Fräulein hört, setzt sie in zitterndes Erstaunen, sie hört dass sich das Schicksal des Gefangenen auf eine ausserordentliche Art zu wenden beginne. Mehr kann sie nicht erfahren, denn Marina eilt den andern nach und sie selbst folgt dem Fräulein“ (K. 93, 36—94, 5).

Es folgt als dritte Dekoration die Gefängnisszene, die die Entdeckung des Demetrius bringt. Sie sollte mit einem Monolog Grischka's beginnen (K. 125, 8): „Demetrius befindet sich allein im Gefängnis und erwartet den Tod. Er ist zwar gefasst zu sterben, aber doch fühlt er einige Bitterkeit darin, dass das Glück ihm so schlecht Wort gehalten und seine grossen Hofnungen so ganz zu Nichte werden. In dieser kurzen Szene ist Platz zu einigen allgemeinen aber grossen Worten über Menschheit und Schicksal. Demetrius zeigt sich gross und stark fühlend.“

Wir besitzen diesen Monolog in der poetischen Bearbeitung des Samboraktes. Was aus ihm deutlich wird, ist im wesentlichen das starke persönliche Gefühl, das Demetrius von sich selbst hat, wenn er auch über die Richtung seines Strebens nur sagt, es sei zu gross für sein gemeines Geschick. Wir werden nachher sehen, welchen bestimmten Inhalt diese Andeutungen haben.

Man hört kommen .... Es ist der Woiwode, dem die Russen folgen: Marina und Lodoiska bleiben in einiger Entfernung (K. 125, 22, 25). Über den Gang der folgenschweren Unterredung haben wir zwei Ausführungen in den Skizzenblättern (K. 94) und im Szenar (K. 125), die vollständig übereinstimmen.

Über den dramatischen Aufbau dieser Unterredung macht Schiller sorgfältige Notizen. Die ganze Situation soll so geordnet und geführt werden, dass mit einem Schlag ihr Kern blossgelegt werden kann. Der Kern dieser Szene ist die Erkennung des Demetrius. Somit soll, ehe das entscheidende Wort fällt, alles herbeigebracht werden, was die Entdeckung ermöglicht (K. 126, 31). Sogar wenn schon die Entscheidung unausbleiblich ist, so soll die Entdeckung doch retardiert, aber durch die Retardation zugleich dringender, gespannter und nachdrucksvoller gemacht werden (K. 126, 9—11). Demnach notiert Schiller folgende Gradation der Beweise (K. 127, 3 ff.):

„1. Das Kleinod.

2. Die Lebens Umstände des Demetrius, welche bei Gelegenheit dieses Kleinods den Russen erzählt werden, wie z. B., dass er aus dem und dem Kloster entsprungen, die Zeit seines Aufenthalts, sein Alter.

3. Sein Anblick im allgemeinen, der der Idee zusagt.

4. Der eine Arm kürzer als der andre nebst noch andern beliebigen natürlichen Zeichen. (An anderer Stelle — K. 126, 16 — bemerkt Schiller ausdrücklich: „Die natürlichen Zeichen

werden früher bemerkt, ehe das entscheidende Wort ausgesprochen wird.")

5. Einige Antworten, die er giebt. (Wir werden darunter vielleicht das zu verstehen haben, was Schiller wenig früher notiert — K. 126, 35: „Auch die Feuersbrunst, auf welche sich Demetrius nach seiner Erkennung lebhaft besinnt, muss schon früher erwähnt worden seyn.")

6. Die Aussage in dem Psalter, welche es bestimmt ausspricht, dass er der Prinz Demetrius sey." Von dieser Aussage heisst es bei Schiller (K. 126, 13): „Jenes Zeugnis, was im Buche steht, ist in jedem Betracht das entscheidende und letzte."

Damit ist eine ausserordentliche Peripetie in der Person des Demetrius gegeben. Der Glaube, dass in diesem Jüngling der echte Zarensohn da ist, von dem schon seit einem Jahr das Gerücht umgeht, dass er lebe, dieser Glaube ist durch die Zeichen, die man an und bei dem Jüngling findet, über jeden Zweifel gestellt.

In Demetrius ist die Wirkung zunächst die, dass allerlei erste, frühste Kindheitserinnerungen in ihm wach werden, z. B. „dass er im Wohlstand gelebt, dass er mit anderen Knaben gespielt und über sie den Meister gespielt, dass er bei einer grossen Feuersbrunst geflohen sey, dass er mit seinem Führer sich hat äusserst verbergen müssen." Man erinnere sich der früheren Ausführungen bei Anlass des Fabricator doli und man sieht, wie vortrefflich diese Erinnerungen, die doch aus ganz anderen Ursachen stammen und in ganz anderen Beziehungen stehen, als die jetzt angenommenen sind, sich in die augenblickliche Situation einfügen.

Eine zweite Wirkung ist die auf den Charakter des Demetrius (K. 127, 32): „man sieht die schnelle Wirkung des Fürstseyns auf einen Charakter. Er nimmt die Huldigung der russischen Flüchtlinge mit Würde an, er umarmt den Woiwoden als seinesgleichen, gegen die Marina bezeugt er

sich mit anständiger Freiheit und verbirgt seine Neigung nicht mehr."

Denn das ist bedeutsam: Marina ist dem neuen Zaren die Hauptsache (K. 110, 33). „Seine erste Bewegung, wie er sich als Zar fühlt, ist — gegen Marina. Er erklärt seine Liebe, er fühlt in seiner Standeserhöhung zuerst die Möglichkeit ihres Besitzes." Sie aber „verweist ihn auf das Politische. Er müsse sein Erbreich erobern. Dazu ermuntern ihn die Russen. Er fühlt sich machtlos. Russen zeigen ihm die Mittel in Russland, Marina gibt Hoffnung zu polnischer Hilfe und zunächst von ihrem Vater.

Über die Weiterführung dieser Szene nach der Unterredung hat Schiller geschwankt. Einmal schloss sie damit, dass Demetrius geht, um sich den durch die ausserordentliche Begebenheit freudig bewegten Polen zu zeigen. Andererseits sollte die Szene sofort zu einer Unterredung zwischen Marina und ihrem Vater dienen (K. 128, 20), um dessen Bedenken dagegen, dass er alles an diese Sache des Demetrius wage, darzulegen. Eine gleiche, viel ausgeführtere Unterredung zwischen Tochter und Vater haben wir aber noch einmal, und zwar ist sie da später gelegt; sie erfolgt erst, nachdem die Verlobung zwischen Marina und Demetrius stattgefunden hat. Drittens sollte sich eine Szene anschliessen, in der die herbeigeeilten Schwestern ihren Neid nicht verhehlen. Diese Szene ist nur einmal (K. 95, 20) notiert.

An die Gefängnisszene reiht sich ein Intermezzo, eine Trinkstube der Polen. Das wäre im Sambor-Akt die vierte Dekoration. Über diese Trinkstubenszene finden sich im Studienheft keine Angaben. Eine erste kurze Notiz findet sich in den Skizzenblättern (K. 111, 4), wobei mehr die Marginalie wichtig ist: „Diese Szene muss sehr belebt und munter behandelt sein." Im Szenar dagegen ist sie eingehend skizziert.

Diese Szene hat eine dreifache Bedeutung: 1. Nach den vorangegangenen tragisch bewegten Szenen, die ein ganz ausserordentliches Schicksal zur Anschauung gebracht haben,

indem ein interessanter Jüngling mit überraschender Plötzlichkeit vom Richtblock zum Zarenthron emporgehoben wird, soll das durch diese anspannenden Vorgänge erschütterte Gemüt des Zuschauers in etwas beruhigt werden. Durch die Bewegung dieser wunderlichen Adligen, die nur in Polen möglich sind, soll die tragische Stimmung heiter aufgelöst werden, da diese merkwürdigen Menschen, die so seltsam aus Herzensgüte und Verlumptheit zusammengesetzt sind, Gelegenheit zu komischen Vorgängen bieten.

Als zweites kommt ein ernsthaftes, ein politisches Moment hinzu. Die Szene der russischen Flüchtlinge hat einen Blick in die Zustände des russischen Reiches gewährt, hat den Zaren Boris als argwöhnisch und infolgedessen als grausam gezeigt, hat fast die Notwendigkeit eines polnischen Einfalls in Russland dargetan, jetzt soll in dieser Trinkstubenszene polnische Kriegslust, nachdem sie durch die wundersame Entdeckung des Demetrius zu hellster Begeisterung entfacht ist, und polnische Art exponiert werden.

Drittens erhält Marina eine vorzügliche Gelegenheit, sich in ihrer Tätigkeit darzustellen. Der Grundgedanke Schillers im Drama ist der, zu zeigen, wie Demetrius durch fremde Leidenschaften auf seine Höhe und in seinen Untergang getrieben wird. Die Leidenschaft, die alles überhaupt erst in Gang setzt und allen verborgen bleibt bis zum Höhepunkt des Dramas, die Rache des Fabricator doli, kommt vorläufig nicht in Betracht. Aber andere Leidenschaften sollen sich zeigen: so schon die politische Rancüne der russischen Flüchtlinge; mehr aber jetzt der ungemessene Ehrgeiz der Marina, die alles, bis aufs letzte, aufs Spiel setzt, der Zarenkrone wegen: ihre Wahrhaftigkeit, ihre Lauterkeit, selbst ihre Schamhaftigkeit. Und indem sie so durch ihre Leidenschaft die Leidenschaft der ihr bis aufs Blut ergebenen Polen entflammt, schafft sie ein Neues, das jenen Grundgedanken erläutert, sie verkettet den Demetrius unlöslich mit

den Polen, und diese Verkettung ist später eine der Hauptursachen zum Untergang des Demetrius.

Diese Trinkstubenszene hat aber nicht nur Expositionswert, sie soll auch die Handlung selbst weiterbringen und zwar durch die Einladung zum Krakauer Reichstag. Hierbei freilich ist gleichfalls eine nicht ganz reine Anschauung vorhanden. Schiller notiert (K. 129, 10): „Diese Szene verkettet sich dadurch mit der vorhergehenden (d. h. der Szene im Gefängnis), dass die letztere mit Erwähnung des Reichstages geschlossen und sie selbst damit anfängt." Nun findet sich im Szenar, im Umriss der Gefängnisszene, nur ein Satz über den Reichstag (K. 128, 82): „Jetzt zum ersten Mal ist die Rede von dem polnischen Reichstag auf welchem diese Sache könne zur Sprache gebracht werden." Hier gibt es für Schiller eine Schwierigkeit. Etwas Missliches, Disparates hat es immerhin, wenn, wie wir nach der Szenentafel in den Skizzenblättern (K. 105, 106) annehmen müssen, noch in dem Gefängnisraum ein Bote erscheint, um die Einladung zum Reichstag zu überbringen. Eine solche Hast erforderte diese Botschaft nicht, und ein königlicher Bote, der dem Woiwoden von Sandomir eine feierliche Mitteilung zu machen hat, wird nicht, wenn dieser Woiwode bei seiner Ankunft gerade im Gefängnisraum des Schlosses sich befindet, dahin nachgehen. Schiller ist sich dessen wohl bewusst. In den Skizzenblättern (K. 96, 97) verzeichnet er: „Zu erfinden ist . . . . . 3. Einladung zum polnischen Reichstag. 4. Der Übergang von seiner Erkennungsszene zu dem weiteren Verlauf und die geschickte Aufhebung der Zeit". Diese Einladung zum Reichstag ist wichtig für den Gang der Handlung, so wichtig, dass Schiller sie nicht bloss durch Gespräch kundgeben, sondern sie zu sinnlicher Anschauung bringen will. So sucht er nun nach einer Gelegenheit und einem Raum, und dies beides zwischen Gefängnis und Trinkstube zu finden, will ihm nicht glücken. Er behilft sich, da in der Trinkstube schon vom Reichstag gesprochen wird, mit dem

Gefängnis. Aber abgesehen davon, dass diesem Ort nur wenige im Schloss an Unschicklichkeit gleichkommen, die Gefängnisszene hat nach den Aufzeichnungen einen doppelten Schluss: einmal schliesst sie mit einer Szene zwischen Marina und ihrem Vater und ein andermal mit einer zwischen Marina und ihren Schwestern. Wann aber der Bote erscheinen soll, ist nicht zu sehen. Es fliesst auch hier in Schillers Anschauung die Situation durcheinander.

Eine neue, die letzte Szene des Sambor-Aktes, erhalten wir mit der fünften Dekoration, die man als Saal im Schlosse annehmen kann. Diese Szene hat zwei grosse Situationen: 1. Demetrius mit dem Woiwoden und Marina, 2. Demetrius und Lodoiska.

Der Inhalt der ersten Situation ist der Vertrag mit dem Woiwoden über beiderseitige politische und pekuniäre Verbindung und die Verlobung Marina's mit Demetrius. Aber schon jetzt, während Schiller noch den Sambor-Akt in den Grundplan mit einschliesst, erwägt er, ob diese Szene, vorzüglich also das Verlöbnis und die Machinationen der Marina nicht schicklicher nach dem Reichstag folgen? Die Gründe für diese Erwägung liegen auf der Hand. Auf den Beschluss des Reichstages kommt alles an, und der Woiwode handelt mehr als leichtsinnig, wenn er schon jetzt, kurz nach der Entdeckung und noch ehe der Reichstag gesprochen, die Tochter an ein ganz ungewisses Schicksal bindet. Ferner hätte es grosser Darstellungskunst des Schauspielers bedurft, wenn die Szene, in der Demetrius auf der Landkarte das russische Reich verteilt, würdig bleiben sollte. Was Schiller über das Verhalten der Marina in dieser Szene aufzeichnet, ist so sehr in ein anderes Gefüge, eben als nach dem Reichstag erfolgend gedacht, dass wir es bis zur Besprechung der dem Reichstag folgenden Szenen aufheben können.

Man fühlt überhaupt, wie Schiller hier etwas in Verlegenheit ist, wie die Handlung noch in Sambor angefüllt

werden kann. Denn alles drängt auf den Reichstag hin, der in Verbindung mit der Entdeckung des Demetrius in der Trinkstube im Vordergrund des Interesses stand. Man kann vielleicht vermuten, dass das grosse Interesse, das Schiller an der Lodoiska nahm, ihn veranlasste, diese fünfte Szene einzuführen. Man beachte ferner K. 128, 19 im Zusammenhang mit der Erscheinung des Demetrius in Fürstenkleidung.

Es scheint nun weiter, als sollten in diese Verlöbnisszene eine Anzahl Polen hineinkommen, die sich dem Demetrius antragen. Es scheint — denn hier liegen grosse Unklarheiten vor. Man vergleiche K. 131, 20: „Alle dem Demetrius mitgegebenen Polen sind ihre (Marina's) Kreaturen; man sieht diess noch kurz vor dem Aufbruch, wo sie eine Szene mit ihnen hat. Wenn sie die Polen, die sie dem Demetrius mitgiebt, haranguiert hat, so reisst sie ihren Schleier mitten durch und vertheilt ihn unter sie, zum Gedächtnis und Erinnerer. Nachher treten ihre Schwestern hinzu und finden sie in der stolzesten Aufwallung und Agitation."

Marina's Szene mit den Polen muss also mit der in der Trinkstube auseinandergehalten werden. Wo aber ist Demetrius während dieser Szene?

Die Frage nach Demetrius verschärft sich, sobald man die Szene, die folgen soll, hinzuzieht: Marina mit ihrem Vater. Als Bedeutung dieser Szene bezeichnet Schiller (K. 132, 32) folgendes: „Sie soll das Siegel drücken auf ihren (Marinas) Charakter, sie soll dem Zuschauer das leidenschaftliche Interesse an dem Erfolg mittheilen, wovon Marina verzehrt wird, sie soll die schnelle Ankunft der Marina in Moskau vorläufig motivieren, hauptsächlich aber einen pathetischen Schluss für diesen ersten Akt herbeiführen und aus der Rolle der Marina das möglichste machen helfen."

Bei einer Unterredung aber, die so geheime Gedanken blosslegt, wie die des Woiwoden in seinem Bedenken über das Gewagte des ganzen Unternehmens, wie die der Marina

in ihrem leidenschaftlichen Ehrgeiz, kann Demetrius nicht gut zugegen sein.

Nun folgt aber „Abschied von Lodoiska“. Wie kommt Demetrius zu dieser Szene? Man kann nur annehmen, dass diese Abschiedsszene eine ganz in sich geschlossene Szene in der dichterischen Anschauung Schillers bildete, bei der er mit besonderer Liebe verweilte. Sie sollte einen weichen Ton in die harten Stimmen der Politik bringen. Im übrigen aber steht sie nur insoweit in Zusammenhang mit dem Ganzen, als hier Lodoiska's Bruder, Kasimir, eingeführt wird, der später in Moskau, wenn die Rebellen auf Demetrius eindringen, als dessen Beschützer ihm zur Seite steht und für ihn sein Leben hingibt.

Der szenische Aufbau ist klar. Der Inhalt dieser Szene findet besser in einem andern Zusammenhang seine Würdigung.

Damit ist der Sambor-Akt beendet. Diesen Akt hat Schiller später fallen lassen. Um den Gründen nachzugehen, die ihn dazu bewogen haben, ist eine Untersuchung über die Akteinteilung im allgemeinen nötig, sodann eine Charakterisierung des Stückes ohne Sambor-Akt, schliesslich eine Würdigung dessen, was Schiller verlor und was er gewann.

Rechnet man die im Szenar gegebenen Szenenüberschriften mit, so haben wir etwa 20 Szenentafeln; davon kommen 10 für uns nicht in Betracht, da sie z. T. keine eigentlichen Akteinteilungen enthalten, sondern nur interessante Auftritte, Figuren, Bestandteile, selbst Verteilungen von Frage und Antwort, nur auf den ersten Akt bezüglich, z. T. nur Szenen je eines Aktes und zwar des Sambor- und des Reichstags-Aktes aneinanderreihen.

Die andere Hälfte gruppiert sich folgendermassen:

1. Eine Szenentafel gibt eine Übersicht über die vorkommenden Dekorationen zu 5 Akten, den Sambor-Akt miteingerechnet.

2. Eine Tafel gibt nur zwei Akte; den Sambor- und den Reichstags-Akt.

3. 6 Tafeln geben eine Einteilung in 5 Akte; sie stehen alle im Studienheft.

4. 3 Tafeln geben eine Einteilung in 4 Akte; sie stehen alle in den Skizzenblättern.

Hinzukommt die im Szenar vor der grossen Ausführung stehende knappe Gesamtskizzierung, die 5 Akte enthält, mit Sambor-Akt.

Erst in den Entwürfen zu Akt I und II steht die Marginalie, die Vorteile und Nachteile anführt, wenn der Auftritt im Reichstag überhaupt der erste des ganzen Stückes ist.

Betrachten wir zuerst die Einteilung in 5 Akte. Von den Tafeln, auf denen diese Einteilung gegeben ist, scheiden folgende aus: Die Dekorationstafel; ferner die Szenentafel bei K. 227 und die Tafel, die die theatralischen Motive gibt. Es bleiben zur Betrachtung die Tafeln K. 204-205—207-208 und 234-235.

Diese 3 Tafeln enthalten, wie bereits erwähnt, alle den Sambor-Akt. Bemerkenswert ist, dass die neue Tafel (K. 234-235) den polnischen Reichstag noch zum ersten Akt rechnet, während die beiden andern — wie es wohl auch Schillers Grundabsicht war — den Reichstag als zweiten Akt setzen. Allein bei der Szenentafel K. 234-235 sind die Aktzahlen „2“ und „3“ gestrichen, sodass wir wohl als feststehend annehmen können:

1. Der erste Akt spielt zu Sambor; der zweite in Krakau.

2. Zu diesem zweiten Akt sollte, wie die Szenentafel K. 204-205 zeigt „Marfa im Kloster“ hinzugehören, und zwar sollte Marfa den Akt beginnen. Später ist diese Marfaszene unter Akt 3 an den Anfang gerückt. In der Szenentafel K. 234-235 füllt diese Marfahandlung den ganzen 2. Akt; aber da hier die „2“ gestrichen ist, so ist auch hier das Verhältnis wie in der Szenentafel K. 204-205. Der zweite Akt beginnt also mit dem Reichstag. Zweifelhaft bleibt, ob die

Marfaszene noch zum zweiten Akt gehören oder ob sie den dritten Akt beginnen sollte.

3. Der dritte Akt bringt Dorf- und Lagerszenen und zwar Lagerszenen sowohl im polnischen, wie im russischen Heere. Schwankend ist Schiller wieder, ob der Tod des Boris schon im dritten oder erst im vierten Akt erfolgen soll. Die Tafeln K. 204-205 und K. 207-208 setzen ihn in den dritten, die Tafel K. 234-235 in den vierten Akt. Später hat Schiller in der Tafel K. 204-205 den Tod des Boris in den vierten Akt gesetzt, sodass wir annehmen dürfen, Akt 3 soll die Dorf- und Lagerszenen, besonders die Niederlage des Demetrius und den Übergang des russischen Heeres zu Demetrius bringen.

4. Akt 4 beginnt mit dem Tod des Boris und schliesst mit dem Einzug in Moskau. Dieser Schluss steht in den 3 Tafeln fest. Im übrigen füllte ihn die Romanow-Axinia-Handlung, die Verkündigung der wahren Geburt des Zaren, die Zusammenkunft von Mutter und Sohn; die beiden letzten Vorgänge mit Tula als Ort.

5. Akt 5 beginnt mit einer Zusammenkunft des Demetrius mit seiner Mutter, zeigt die Brutalität der Polen und Kosaken und bringt Marina's Ankunft. Es folgt die Vision Romanows. Der russische Hass gegen die Polen und gegen Demetrius entfacht eine Rebellion, Axinia wird getötet. Darauf Feier des Hochzeitsfestes, Ausbruch der Rebellion, Ermordung des Demetrius. Das Stück schliesst mit einem Monolog des neuen falschen Zaren.

In der Szenentafel K. 227 sind die Striche, durch die die 5 Akte abgegrenzt werden, nachträglich hinzugetan. Es mag gestattet sein, deswegen auf diese Szenentafel, die merkwürdig genug keinen Sambor-, keinen Reichstags-Akt kennt und sofort mit „Marfa im Kloster“ beginnt, nicht näher einzugehen.

Von den 3 Szenentafeln, die eine Einteilung in 4 Akte geben, ist die eine (K. 83) überschrieben: „Hauptstationen also sind.“ Die Zahlen I—IV geben deutliche Verteilung auf

4 Akte. Dasselbe, nur noch schärfer, ist bei der Szenentafel K. 88-89 der Fall. Die Tafel K. 91 hat nur Teilung von 28 Nummern durch Striche.

Am wichtigsten ist die Tafel K. 88-89. Danach besteht Akt 1 aus Sambor- und Reichstagsszenen. Akt 2 bringt: Marfa — Dorf — Lager — Heere — Tod des Boris. Akt 3: Glück des Demetrius — Liebe zu Axinia — Enthüllung über seine Geburt — Einzug in Moskau. Akt 4: Romanow's Vision — Marina's Ankunft mit den Polen — Vermählung — Tod der Axinia — Rebellion — Tod des Demetrius.

Man sieht sofort: Das ist die alte Einteilung in 5 Akte, nur sind Sambor- und Reichstags-Akt in einen zusammengezogen. Umsomehr darf man das annehmen, wenn man beachtet, dass das dicht darüberstehende „Personenverzeichnis des ersten Aktes" nur Personen des Sambor-Aktes anführt.

Das Szenar gibt auf Seite 116—121 eine gedrängte Übersicht über die Verteilung des Stoffes auf die 5 Akte. Diese Stoffverteilung unterscheidet sich wesentlich von der im Studienheft:

Akt 1 bildet den Sambor-Akt.

Akt 2 beginnt mit dem Reichstag, hat dann die Szene „Marfa im Kloster" und dann noch die Dorf- und Lagerszenen, die früher den dritten Akt bildeten.

Akt 3 bringt den Tod des Boris, der nach der alten Einteilung den vierten Akt beginnen sollte. Dann folgt: „Romanow und Axinia"; Demetrius auf der Höhe seiner kriegerischen Erfolge erhält die verhängnisvolle Mitteilung über sich selbst. Zusammenkunft mit Marfa. Vorgänge in Moskau selbst sollten wohl zur Darstellung kommen (K. 118, 30. 119, 13, 14). Der dritte Akt schliesst mit dem Einzug in Moskau.

Akt 4. Demetrius und seine Liebe zu Axinia. — Gewaffnete Ankunft Marina's — Axinia getötet — Romanow im Gefängnis.

Akt 5. Marina gesteht, dass sie den Demetrius nie für des Zaren Jwan echten Sohn gehalten habe. — Szene mit Lodoiska's Bruder. — Die Verschwörung. Demetrius auf Marfa's Zimmer — Sein Tod. Wahl eines neuen Zaren.

Diese Stoffverteilung, wie sie Szenar 116—121 vorliegt, muss in ihren grossen Abgrenzungen als die grundlegende angesehen werden. In dieser Form stand für Schiller schliesslich das Drama in seinen Hauptzügen fest. Übersieht man den zweiten Akt, so bemerkt man, welch eine ausserordentliche Menge von Stoff in ihn hineingedrängt ist. Dieser Akt konnte eine Entlastung sehr gut vertragen, ja er forderte sie fast. Erinnert man sich andererseits des vielfach Schwankenden, das alle Bemühungen dem Sambor-Akt nicht hatten nehmen können, wie hier, so deutlich die Hauptereignisse auch geschaut sind, eine Fülle von Schwierigkeit in der Verknüpfung des Einzelnen vorliegt, so wird verständlich, dass trotz der Gewissheit, mit der die Aktverteilung feststeht, doch für Schiller die Möglichkeit naheliegt, eine Grundänderung vorzunehmen.

Auf der Seite 221 der Entwürfe zu Akt I und II und in der dazu gehörigen Marginalie d. i. K. 168 Anmerkung 2 haben wir die klassische Stelle, an der sich Schiller für ein Demetrius-Drama ohne Sambor-Akt entscheidet. Es heisst da (K. 168), nachdem Schiller davon gesprochen, dass, eben als man auf dem Reichstag die letzten Beschlüsse gefasst, Demetrius Gehör verlange und erhalte: „Ist nun dieser Auftritt überhaupt der erste des ganzen Stückes, so muss Demetrius vor dem Reichstag die ganze Sache ab ovo exponieren und Zeugen seiner Aussage stellen. Sind aber die Scenen zu Sambor vorhergegangen, so muss er sich kürzer fassen und er kann sich, was die Beweisführung betrifft auf eine vorhergegangene Commission berufen.“

Dazu lautet die Marginalie, die Vorteile und Nachteile des Demetriusdramas ohne Sambor-Akt nach der verstandeskühlen Art Schillers gegenüberstellt, folgendermassen:

„Vortheile: 1. Das Stück wird einfacher und kürzer,
2. Personen werden erspart,
3. Eine glänzende Exposition wird gewonnen.

Nachtheile: 1. Die bonne foi des Demetrius lässt sich schwerer erweisen, aber doch erweisen,
2. Die Beweise lassen sich weniger führen,
3. Marina verliert von ihrem Einfluss,
4. Lodoiska und ihr Bruder fallen ganz weg die doch sehr interessieren,
5. Demetrius Catastrophe interessiert weniger, wenn er nicht vorher im Privatstand gesehen.“

Unter den Nachteilen fällt sofort einer auf, der weniger mit der Ökonomie des Dramas als mit einer Vorliebe Schillers zu tun hat, das ist der Wegfall von Lodoiska und deren Bruder Kasimir. Sodann, was den Einfluss der Marina betrifft, so werden wir sehen, wie gut ihn Schiller auch ohne Sambor-Akt zur Anschauung gebracht hat. Es bleibt nur die Person des Demetrius selbst übrig. Da sagt Schiller, der Glaube an sich selbst, den Demetrius haben müsse, lasse sich erweisen, wenn auch schwer. Schiller meint im Text der Seite 221; (K. 168), Demetrius könne sich, wenn die Samborszenen vorhergegangen seien, kürzer fassen. Aber man kann dem entgegenhalten, Schiller argumentiere hier zu sehr vom Standpunkt des Zuschauers, der allerdings, wenn der ganze Sambor-Akt vorangegangen ist, keiner grossen Reichstagsrede des Demetrius bedarf. Aber der Reichstag selbst kann mit einem knappen Überblick nicht zufrieden sein; er muss eine gegründete Darlegung des Rechtes verlangen, das Demetrius an die Krone Russlands zu haben behauptet. Man vergegenwärtige sich die jetzige Reichstagsrede des Demetrius und man wird sagen können, kürzer kann sich Demetrius nicht fassen, auch wenn der Sambor-Akt vorangegangen ist, sonst ist er zwar denen, die im Theater sitzen, verständlich, aber keineswegs denen, die im

Reichstag das Recht und die Tatsachen hören wollen, auf die sich dies Recht stützt. Erwägt man das, so scheint der Vorteil, den das Drama mit Weglassung des Sambor-Aktes gewann, noch um einen vermehrt: dem Zuschauer wurde erspart, das, was in sinnlicher Anschauung sein Gemüt bewegt hatte, noch einmal in einer Rede, nun bei weitem nicht mehr mit dem früheren Interesse zu hören. Ist der Sambor-Akt nicht vorangegangen, so sitzt der Zuschauer mit im Reichstag und jedes Wort, das in der Demetrius-Angelegenheit gesprochen wird, erhält bei ihm den allerpersönlichsten Anteil, er wird mit Partei und er glaubt oder glaubt nicht an Demetrius, ja nach Temperament. Wenn aber andererseits im Sambor-Akt gar der Fabricator doli aufgetreten ist und für den Zuschauer die Motive eines grossen Racheplanes blossgelegt sind, für diesen also Demetrius als ein zwar unwissentlich handelnder Betrüger, aber doch als ein Betrüger gekennzeichnet ist, wie steht Demetrius dann trotz aller grossen Worte erbärmlich genug vor den Reichstag, wie sehr muss der Zuschauer, durch sein Gewissen, durch die feine und starke Stimme, die in uns für Recht und Wahrheit spricht, gezwungen, auf die Seite Leo Sapieha's treten, der als der Einzige sieht, welch' ungeheurer Betrug hier gespielt werden soll. Ganz anders, wenn die Vorgänge in Sambor, als die Vorfabel des Stückes, im ersten, dem Reichstags-Akt exponiert werden.

Im folgenden soll der erste Akt immer den Reichstags-Akt bezeichnen; der ursprünglich erste Akt wird Sambor-Akt genannt werden.

Der erste Akt

Es ist charakteristisch, wie ausserordentlich gering im Studienheft die Aufzeichnungen über diesen ersten Akt sind. Das ganze Interesse im Studienheft dreht sich um den Sambor-Akt. Fast ebenso liegt es in den Skizzenblättern, die über den Reichstag so gut wie nichts bringen. Auch das Szenar ist in Notizen sehr dürftig.

Dagegen gibt der Entwurf zu Akt 1 eine vollständige, in Prosa gehaltene Ausführung, namentlich der Reichstagsszene. Die Prosaausführung stimmt inhaltlich mit der poetischen völlig überein. Man sieht deutlich, dass in der dichterischen Anschauung dieser Teil des Dramas bedeutend fester steht, als der Sambor-Akt.

Die Prosa-Ausführung enthält stellenweise rhythmische Sprache, vieles ist wörtlich daraus in die poetische Bearbeitung herübergenommen.

Nach der Marginalie: K. 168, Anm. 1 wollte Schiller den Akt mit einer Szene in der Landbotenstube beginnen, in der Marina das Wort führen sollte, wie später Demetrius im Reichstag. Der Inhalt dieser Szene ist deutlich, wenn man sich an die Trinkstubenszene des Sambor-Aktes erinnert. Da diese Szene mit ihrer politischen und ihrer Milieu-Exposition fortgefallen war, so sollte hier ein Ersatz geschaffen

werden. Die Landbotenstube ist später nicht an den Anfang gestellt, dennoch ist Marina in ihrer wichtigen politischen Tätigkeit in den Szenen gleich nach dem Reichstag zu ihrem Recht gekommen.

Eine Anzahl Motive, die für den Reichstag verwendet werden sollten, sind schliesslich nicht zur Ausführung gekommen. So sollte der Reichstag nicht wie jetzt sofort mit der Demetriusfrage beginnen, sondern der „stürmevolle" Reichstag sollte wirklich in seiner stürmevollen Aktion gezeigt werden. Gegenstände dieser Verhandlung sollten bilden: Die beabsichtigte Heirat König Sigismunds mit einer Österreicherin; die Beschuldigung gegen den König, er wolle die pacta conventa verletzen; er gehe damit um, die Krone auf seinen Sohn zu bringen; er unterdrücke die Dissidenten; und von seiten des Königs die Klage über Bedrängnis durch den adeligen Bund, den rokosz. In der eigentlichen Ausführung erhalten wir jedoch nur eine kurze Zusammenfassung durch den Wortführer des Reichstages, den Erzbischof von Gnesen, in dessen Anfangsworten das Aufatmen der Erleichterung und die Freude am glücklich erreichten Ende einen charakteristischen Gegensatz zu der kurz darauf erfolgenden Reichstagsauflösung bildet.

Ferner sollte auch Boris auf dem Reichstag vertreten sein. Man vergleiche eine Marginalie im Studienheft, bei K. 200, 11. Auch im Entwurf d. h. in dem Teil, der einen allgemeinen Überblick bietet, ist die Zulassung russischer Abgesandte, „wenn es zur Exposition erfordert werden sollte," in Erwägung gezogen (K. 169, 17). In der Ausführung finden sich diese russischen Abgesandte nicht.

Gleichfalls ist in die Ausführung ein Motiv nicht hineingekommen, das bereits das Studienheft kennt (K. 200, 13), und das auch im Entwurf angemerkt wird: (K. 169). In der Marginalie zu Seite 219 heisst es: „Ein von Boris abgeschickter Mörder, der zum Demetrius übergegangen, kann

für ihn zeugen.“ Dies Zeugnis sollte, nach dem Text, ein weiterer Beweis für die Wahrheit des Demetrius sein. Verwendet ist es nicht.

Der Reichstag bietet nun folgendes Bild: zwei Parteien stehen sich gegenüber: 1. Die Partei Mnischek, die zugleich die des Demetrius ist. Zu ihr gehören ausser Mnischek, der politischen Ehrgeiz besitzt und gern über seinen Stand hinausgreifen möchte, nebenbei stark verschuldet ist und darum durch unruhige Zeiten und gewagte Unternehmungen zu gewinnen hofft, der Erzbischof von Gnesen, der Primas des Reiches. Aus welchen Gründen er zu Mnischek steht, ist nicht angegeben. Schiller notiert zwar (K. 136): „Erzbischof von Gnesen ist auf der Seite des Mnischek und Demetrius. Ursache: . . . . . .“ Allein die Ursache ist unbezeichnet geblieben. In der poetischen Ausführung wiederholt der Bischof in für Demetrius sympathischer Weise die Zeugnisse zarischer Geburt. Dann fährt er fort:

(K. 14, 292) „Und kräft'ger noch aus seiner schlichten Rede
Und reinen Stirn spricht uns die Wahrheit an.
Nicht solche Züge borgt sich der Betrug
Der hüllt sich täuschend ein in grosse Worte
Und in der Sprache rednerischen Schmuck.“

Es sind also in erster Linie moralische Gründe, die den hochwürdigen Herrn veranlassen, dem Demetrius zuzustimmen.

Der dritte, der zur Partei des Demetrius gehört, ist der Krongrossmarschall, über dessen Beweggründe gleichfalls nichts gesagt ist. Man kann sie aber aus dem entnehmen, was Leo Sapieha, da er anscheinend vergeblich erlangen kann, dass Ruhe im Reichstag hergestellt wird, dem Krongrossmarschall zuruft:

„Was? der Marschall auch bestochen?“

Um so deutlicher sind die Gründe, die den Hauptredner der Landboten, Odowalsky, veranlassen, sich vollständig und äusserst lebhaft zum Stimmführer der Kriegspartei zu machen.

Die Rolle, die er in den immer stürmischer werdenden Verhandlungen über die Demetriusfrage spielt, ist eine meisterhaft verdeckte: er beträgt sich völlig als nur von schäumender Kriegslust und geradem Wahrheitssinn erfüllt:

„Hier darf
Die Wahrheit wandeln mit erhabnem Haupt.
Ich wills nicht hoffen, edle Herren, dass ihr
Zu Krakau, auf dem Reichstag selbst der Pohlen
Der Czar von Moskau feile Sclaven habe.“ (K. 15.)

Und etwas später:

„Schon lang verzehrt sich unser tapfrer Muth
I(m) Frieden, die müssgen Schwerdter rosten.
Auf, lasst uns fallen in das Land des Czars . . (K. 17.)

Freilich seine Kriegslust mag echter sein, als seine Wahrheitsliebe, in Wirklichkeit kümmert ihn aber weder des Demetrius Person noch Sache. Seine Triebfeder ist seine Liebe zu Marina, und Marina's Sache macht er zu der seinigen.

Die Gegenpartei wird durch Leo Sapieha repräsentiert (K. 169, 14), bei dem persönliches und Staats-Interesse sich vereinigen, um ihn zum Gegner des Demetrius, mehr noch des Mnischek zu machen. „Sapieha, der den Frieden mit Moskau abgeschlossen, will sein eigenes Werk behauptet wissen und spricht also gegen den Demetrius“, notiert Schiller im Entwurf. Dem entspricht der Beginn von Sapieha's Rede. Im Szenar (K. 136, 12) hat Schiller ferner angemerkt: „Einige streben dem übermächtigen Mnischek entgegen. Sapieha“. Im zweiten Teil seiner Rede sehen wir den Sapieha, nur aus Widerstand gegen Mnischek, bis dicht an die Wahrheit gelangen. Und als drittes kommt das Staatsinteresse hinzu, das er zu erhalten sucht (K. 136, 14). Aus diesem Beweggrund stammen seine wichtigen Schlussworte.

Mitten zwischen diesen Parteien steht der König. (K. 169 Entwurf) „König Sigismund interessiert sich für Demetrius

und gibt ihm dadurch (den) Beweis, dass er ihn nach geendigtem Reichstag umarmt und beschenkt. Aber von Staatswegen will er ihn nicht unterstützen, um nicht den Frieden zu brechen, doch lässt er merken, dass er connivieren werde, wenn die Starosten ihn mit ihren Privatkräften secondieren wollten". Eingehendere Charakterisierung erfährt der König im Szenar (K. 135, 8 ff). Der Grundton ist derselbe: in der Sache des Demetrius laviert er nur und hat er kein bestimmtes Interesse. (K. 135, 12.) Die in der poetischen Ausführung vielleicht geringfügig erscheinende Stelle, wenn der Krongrossmarschall mitten im lärmenden Ruf „Krieg, Krieg mit Moskau!" (K. 20, 446) vom Thron herab zu Sapieha kommt und diesem als Botschaft des Königs mahnend sagt: (K. 20, 447 ff.)

„Gebt euch edler Herr!
Ihr seht, dass euch die Mehrheit widerstrebt
Treibt's nicht zu einer unglückselgen Spaltung."

erhält eine bedeutsame Vertiefung, wenn man sie im Zusammenhang mit dem im Szenar Aufgezeichneten liest (K. 135, 19), wo es heisst: „Er (der König) sucht sich der Majorität durch einen Schein von Nachgiebigkeit gefällig zu machen (Botschaft an Sapieha)" und gleich darauf (K. 135, 24): „Auf der andern Seite aber beschützt er den Sapieha (ja es darf scheinen, als handle dieser auf seine Instigation)." Dies Motiv ist freilich in der poetischen Ausführung nicht zum Ausdruck gelangt.

Wie aber stellt sich Demetrius dar? Wir sahen, diese Frage war Schillers Hauptsorge, als er sich entschloss, den Sambor-Akt fallen zu lassen, denn jetzt kam es darauf an, all das zur Fundamentierung der Handlung wichtige, das der Sambor-Akt in sinnlicher Anschauung bot, irgendwie zum Ausdruck bringen. Hier hat Schiller einmal die lebhaften Auseinandersetzungen zwischen den beiden Reichstagsparteien, andrerseits des Demetrius grosse Rede benutzt. Demetrius

ist sein eigener Sachwalter. Er greift zurück zu Ereignissen, die dem Reichstag allgemein bekannt sind, wie der Tod des Prinzen Dmitri. Dagegen stellt der Erzbischof die Frage:

„Doch nicht von seinem Tod ist jetzt die Rede!
Er lebt ja dieser Prinz! Er leb in Euch
Behauptet ihr. Davon gebt uns Beweise
Wodurch beglaubigt ihr, dass ihr D e r seid?
An welchen Zeichen soll man euch erkennen?“
(K. 8, 121 ff.)

In grossen Zügen erzählt Demetrius seine Lebensgeschichte bis Sambor. Dabei ist auffallend, wie wenig Tatsächliches er gibt. Er weiss selbst nichts anderes von sich, als dass er Mönch unter Mönchen war, des Klosters Zwang nicht ertrug und floh. Wenn er sagt, dass das ritterliche Blut in ihm sich gegen alles Mönchische um und an ihm empört habe, so ist dieser „dunkelmächtige“ Drang in's Freie und Grosse nur ein Zeichen seiner Gesinnung, aber nicht seiner Geburt. Die Schwierigkeiten aber, die in seiner Vorgeschichte vorliegen und deren mühevolle Beseitigungsversuche wir bei Erörterung des Sambor-Aktes kennen gelernt haben, sind hier sorgfältig zugedeckt. Gewiss mit Recht. Wir müssen und können uns mit dem Dunkel begnügen, das über dieses jungen Menschen erster Zeit ruht. Wichtig dagegen ist die Antwort auf die Frage des Bischofs: „An welchen Zeichen soll man euch erkennen?“

Es erfolgt zuerst der Beweis mit dem Kreuz. Hier ist zu beachten, dass der Vorgang mit dem Kreuz eine andere Darstellung erfahren hat, als wie wir sie bisher kennen. Die Vermittlung durch Lodoiska ist fortgefallen, und die Auffindung des Kreuzes im Augenblick der Hinrichtung auch in der rednerischen Erzählung dramatisch höchst wirksam anschaulich gemacht. cfr. K. 10, 17a—11, 194.

Im übrigen ist die weitere Darstellung dem entsprechend, was wir bereits kennen.

Man kann es als ein Zeichen grosser dramatischer Kunst bezeichnen, wenn Schiller den Erzbischof darauf entgegnen lässt:

„Und sollen wir auf eine Schrift vertrauen
Die sich durch Zufall bei euch finden mochte?
Dem Zeugnis einger Flüchtlinge vertraun?
Verzeihet edler Jüngling! Euer Ton
Und Anstand ist gewiss nicht eines Lügners;
Doch könntet ihr selbst der Betrogne seyn;
. . . .
Was stellt ihr uns für Bürgen eures Worts?"
(K. 13, 259—267.)

Damit gibt Schiller den Schlüssel zum Ganzen: ein betrogener Betrüger; aber er gibt ihn so, dass ihn niemand ausser Sapieha in die Hand nimmt und Sapieha unterliegt der Majorität.

Überschaut man diese Reichstagsdarstellung, so ist vielleicht zu sagen, dass Schiller seinen Reichstag doch wohl allzu leichtgläubig sein lasse. Allein es ist nicht so. Schiller sah ihn noch etwas anders, als er ihn darstellt. Man muss hinzuziehen, was er in den Entwürfen notiert, um diese Leichtgläubigkeit weniger zu missbilligen. Schiller schreibt da (K. 169, 8): „Für ihn (d. i. Demetrius) wirken, ausser seiner gerecht scheinenden Sache, die Feindschaft gegen Boris, die Neigung zum Kriege und die Hofnung grosser Vortheile, der Wunsch Russland zu theilen und zu schwächen, die Parthei des Woiwoden und der Marina, die den Reichstag beherrschen, der Partheigeist derer, die dem Sapieha gern widersprechen". — Eine Fülle günstiger Motive, die aber alle nicht ihre genügende Darstellung gefunden haben. Der Reichstag, so wie er schliesslich vor uns steht, ist in der Tat ungewöhnlich leichtgläubig und schnellbereit. Die Berufung auf das nationale polnische Temperament hilft hier nicht viel, da wir nach den Motiven der poetischen Gerechtigkeit zu fragen haben. Man versteht aber, warum Schiller in der

Marginalie zu Seite 221 (K. 168 Anm. 1) die Frage notiert: „Ob vorher noch eine Scene in der Landbotenstube zu bringen seyn möchte, in welcher Marina, so wie in der Reichstagsscene Demetrius das Wort führte?“ Diese Landbotenstube hätte die Stimmung des Reichstags charakterisiert, sie hätte den Zuschauer denselben Reichstag sehen lassen, den Schiller sah, und, was wir nun notdürftig den Kämpfen gegen Sapieha entnehmen, das wäre vorher alles zur lebendigen Darstellung gelangt. Aus demselben Grunde notiert Schiller ebenfalls im Entwurf (K. 169, 17): „Auch russische Abgesandte können zugelassen seyn, wenn es zur Exposition erfordert werden sollte, der Gegenparthei diese Stimmen auf dem Reichstag zu geben.“ Diese russischen Abgesandten hätten recht gut jene nötige Exposition bewirken können.

Der Gang der Szenen, die nun folgen, ist klar. Der König zeigt sich freundlich mit Worten dem Demetrius gegenüber, weiss sich aber jeder Verpflichtung zu Taten diplomatisch fein zu entziehen.

Es folgt die Verlobung. Als ein Neues und sehr Wichtiges erinnert der König den Demetrius an seine Mutter. Wir erhalten damit einen Hinweis auf die Weiterführung der Handlung.

Klar ist gleichfalls die nun folgende Szene: Marina und Odowalsky, in der uns ein Blick in Marina's kalt-ehrgeizige Natur gegeben wird. Odowalsky erscheint als Marina's Spion bei Demetrius.

Die Szene dann, in der Marina mit den Polen verhandelt, ist eine vielfach von Schiller angebahnte. Schon in Sambor sollte Marina in der Trinkstube sich den Polen zeigen. Als der Sambor-Akt fiel, sollte, wie wir sahen, eine Landbotenstube dem Reichstag vorangehen. Auch diese beabsichtigte Szene wurde nicht ausgeführt. Jetzt nach dem Reichstag und nach der Verlobung erhält endlich diese Szene ihren Platz. Über ihren Wert hat sich Schiller im Entwurf ausgesprochen: K. 170, 12: „Was auch geschehe, so muss Marina sich sehr ge-

schäftig zeigen, um die Sache des Demetrius zu befördern. Sie kann sich als vornehme Polin und Intriguenmacherin, persönlich einmischen, ohne aus ihrem Geschlecht und Charakter zu treten, ja es steht ihr wohl an, die wilde Kriegeslust der Polaken mit weiblicher Macht zu beherrschen. Das an sich selbst trockne der Staatsaction wird dadurch, dass es ihre Handlung ist, charakteristisch und interessant. Auch vertheilen sich die Rollen ganz schicklich, wenn Demetrius nur das Grosse und Heroische, Marina die kleinen Mittel übernimmt. Sie ist, was die Realität betrifft, die Seele der Unternehmung, Demetrius ist nur die ideale Potenz derselben". Hierbei erinnere man sich, wie Demetrius, wenn er als Zarensohn und Thronerbe erkannt ist, im Sambor-Akt handelt. Das Erste ist: er denkt daran, dass er jetzt um Marina freien könne. Sie aber ist es, die ihn „auf's Politische" weist. Jetzt, nachdem der Sambor-Akt gefallen ist, will Schiller die eigentlich politische Aktion der Marina zuweisen und er glaubt damit das an sich Trockene der Staatsaktion charakteristisch und interessant zu machen. Man darf vielleicht sagen, dass Demetrius dadurch mehr verliert als gewinnt. So wichtig und bedeutsam es ist, seine Person in dem nun beginnenden politischen und Kriegs-Spiel nur als ideale Potenz wirksam zu sehen, so tritt er doch fast zu sehr aus der Reihe der eigentlich treibenden Kräfte heraus. Schiller sagt zwar, das Grosse und Heroische verbleibe dem Demetrius. Aber es ist nur das Grosse und Heroische der schönen Worte im ersten Akt und das der Gefühle im Sambor-Akt. Was wir aber zuerst erwarten, sind Taten oder Worte, die sich in Taten umsetzen. Hier scheint es, als habe sich Schiller durch den Grundgedanken: Der Held soll durch fremde Leidenschaften vorwärts getrieben werden, zu einer Schwächung des Charakters des Helden verleiten lassen. Der Demetrius des ersten Aktes redet zwar gut, und wenn Worte Taten sind, so ist er ein Held, besonders wenn er in der Szene mit dem König Länder verschenkt, die er noch gar nicht hat, aber wir sind nahe

daran, ihn nicht ganz ernst zu nehmen. Vielleicht hat bei Schiller die Erinnerung an eine Gestalt aus einem seiner früheren Dramen eingewirkt. Die Gräfin Terzky ist ein Muster dafür, wie auch weibliche Gegenwartsschlauheit wirksam eingreifen kann. Aber wie mächtig steht trotzdem Wallenstein neben ihr! Sie ist nicht das reale Moment, indes Wallenstein das ideale darstellt, sondern löst nur vorhandene Entschlüsse zur Entscheidung aus. Schiller gibt der Marina von Anfang an zuviel, und Demetrius erscheint ein wenig zu berauscht von Zarenglanz und Zarenworten.

Der Akt schliesst mit einer Szene zwischen Marina und ihrem Vater. Auch diese Szene ist bereits aus dem Sambor-Akt bekannt. Der Inhalt ist derselbe wie früher: Die Bedenken des Alten gegen das Gewagte des Unternehmens, Marina's Ehrgeiz. Neu kommt hinzu, dass Marina darauf drängt, mit nach Kiew gehen zu dürfen.

Der erste Akt enthält zweierlei, das über ihn hinaustreibt: einmal die Entscheidung der Polen für die Sache des Demetrius, ihre Begeisterung für einen Krieg mit Russland, um den Demetrius zum Zaren zu machen, und zweitens die Erinnerung an die Mutter, die 15 Jahre lang ihren Sohn zu den Toten gerechnet hat und nun notwendig eine Stimme, und zwar eine entscheidende, hat, ob dieser Demetrius wirklich Jwans Sohn ist.

Dies Beides ist Gegenstand des zweiten Aktes.

Der zweite Akt

Der zweite Akt setzt ein mit der Tragödie der Mutter. Die grossen Szenen der Marfa in ihrer Verlassenheit und ihrer jubelnden Hoffnung haben von Anfang an die dichterische Anschauung Schillers gefesselt. Das Studienheft, das sonst den Sambor-Akt fast ausschliesslich in immer wieder erneuten Ansätzen behandelt, gibt über die ersten Marfaszenen ausführliche Angaben. In ihren Grundzügen sind sie dann auch weiterhin immer dieselben geblieben, trotzdem wir sie sechsmal mit grösserer oder geringerer Breite behandelt finden: im Studienheft (K. 202), in den Skizzenblättern (K. 98, 112), im Szenar (K. 138), im Entwurf zum zweiten Akt (K. 189), in einer älteren poetischen Fassung (K. 77) und in der letzten poetischen Ausführung (K. 39).

An diesen Szenen kann man das Werden und Wachsen vortrefflich beobachten. Das Studienheft gibt eine allgemein gehaltene Übersicht, in der Marfa und Boris in ihrem Verhältnis zu Demetrius gegeneinander gestellt sind. Marfa erscheint hier stark nur als von Boris beleidigte Fürstin, die durch die Leidenschaft der Rache dazu gebracht wird, sich für den Prätendenten zu erklären, ohne ihn jedoch im Innern für ihren Sohn zu halten. Damit bildet Marfa einen Hauptfaktor des Grundgedanken, dass fremde Leidenschaften den Demetrius zu seiner Höhe emportragen sollten. Aber schon jetzt klingt das spätere Motiv der Mutterliebe und

Mutterhoffnung an, indem hinzugefügt wird (K. 202, 20): „Noch interessanter wär's, wenn es ihr selbst möglich scheinen könnte, dass man ihren Sohn am Leben erhalten, so wäre Raum zu einer der rührendsten Schilderungen."

Bemerkenswert ist, dass Schiller daran dachte, Boris selbst der Marfa gegenübertreten zu lassen, um sie an etwaigen Entschlüssen zu Gunsten des Prätendenten zu hindern. Dies Motiv kehrt jedoch nicht wieder, so geschickt auch damit eine Exposition des Boris gewonnen wäre, der nun erst im dritten Akt erscheint.

Einen Fortschritt zeigen die Skizzenblätter. Einmal ist eine Skizzierung der Szenerie, zweitens eine solche der einzelnen Personen gegeben. Die Haltung der Marfa wird umrissen, es wird gefragt, wie die Kunde von dem wiederauferstandenen Demetrius in dieses entlegene Kloster kommen könne, wenn auch eine Antwort erst in der späteren Stelle der Skizzenblätter dahin gegeben wird, dass ein Knabe diese Kunde bringen soll. Die Situation: Marfa und Hiob wird in ihren Grundlinien festgelegt.

Besonders wichtig ist, dass hier Marfa in erster Linie nicht eine beleidigte Fürstin ist, so sehr auch Hass und Rachsucht in ihr lebendig sind, sondern eine schmerzenreiche Mutter. Erst wenn Hiob fort ist, wenn dieser in ihr die Fürstin wachgerufen hat, die alte Schmach zu rächen hat, lodert auch diese Leidenschaft in ihr auf. Man muss aber beachten, dass es eine Marginalie ist, in der Schiller schreibt (K. 99, Anm. 1): „und wäre es nicht der Sohn meines Herzens, so soll er doch der Sohn meiner Rache seyn, ich nehme ihn dafür an, den mir der Himmel rächend hat gebohren."

Eine breite Ausführung des bisher Gegebenen stellt der Szenar dar. Neues findet sich nur in folgendem Satz: (K. 140, 34) „In ihrer Indignation erzählt sie (— zu beachten ist: erzählt sie dem Hiob —) die Usurpation des Boris, die Unterdrückung ihres Geschlechtes usw. und so erhält man eine leidenschaftlich beredte Exposition dieser Dinge,

welche zwar sehr subjektiv aber eben darum auch für das poetische Bedürfnis des Stückes berechnet ist.“ Es wird gleich deutlich werden, was gemeint ist. Im übrigen ist das Szenar eine eingehendere Darstellung des Bisherigen.

Der Entwurf dieser Szene ist charakteristisch vom Entwurf der Reichstagsszene unterschieden. Während in dieser eine Prosabearbeitung vorliegt, haben wir in jener sehr viel poetische Ausführung, ein Zeichen, wie klar für Schiller diese Szene war.

Über e i n e Frage hat Schiller mehrfache Erwägungen angestellt; er formuliert sie im Entwurf dahin: (K. 187, 1) „Darf Marfa in der ersten Szene schon ihre Gefühle erzählen oder vielmehr muss sie nicht hier oder nie erzählen?“ Welche Gefühle gemeint sind, ist aus der eben angeführten Stelle des Szenars über Marfa's Indignation deutlich. Wann sollte sich Marfa äussern? Sollte sie sich überhaupt äussern? Im Szenar spricht sie sich zu Hiob aus. Jetzt im Entwurf erfolgt eine Umbiegung; hier erzählt sie der Nonne Olga „ihre Heirath, ihres Sohnes Geburt, seine Erziehung, ihre Angst und Sorge um diess ihr liebstes Gut, seinen Tod, die Feuersbrunst, ihren ganzen Verlust, ihre Einsperrung, Boris Usurpation.“ Diese Erzählung bringt die ältere poetische Fassung der ersten Szene des zweiten Aufzuges (K. 79). Auch hier ist sie an die Nonne Olga gerichtet. In der poetischen Schlussfassung fehlt die Erzählung. Man kann sagen: mit Recht; denn neues brachte sie nicht.

Darauf folgt eine Szene von absichtlich ganz entgegengesetztem Charakter. Demetrius ist von Kiew, wohin er sich nach dem Reichstag begeben hat, aufgebrochen und bei der Desna an die russische Grenze gelangt. Die Szene setzt ein mit dem Übergang des Heeres über diesen Grenzfluss. Ihre Verbindung ist nach Schiller dadurch vermittelt, dass die letzten Worte der Zarin, welche Segen auf Demetrius herabflehen, die Szene im Kloster an diese anknüpfen und so der grosse Sprung vermittelt wird. (K. 99, 16.) Die Szene

an der Desna erscheint zuerst in den Skizzen (K. 99), wird dann im ersten Teil des Szenars kurz genannt (K. 117, 15), im zweiten dagegen ausführlich erörtert, und liegt schliesslich in einer angefangenen poetischen Bearbeitung vor (K. 54), die jedoch nichts Abweichendes vom Szenar bietet. Nach dem Szenar ist die Szene in folgender Weise aufgebaut:

Man hat den Anblick einer weiten Gegend, die von jungen Saaten belebt und einem grossen Strom durchflossen ist (K. 142, 10). „Man sieht die Thürme von Tschernigow jenseits der Desna links, welches schon eine russische Stadt ist, noch weiter im Horizont die von Nowgorod Sewerskoy" (K. 141, 22). Vorn steht ein Grenzpfeiler (K. 99, 22). „Man hört kriegerische Trommeln und die Offiziere des Demetrius treten auf, denen er sogleich selbst folgt" (K. 142, 12). Es wird angenommen, dass Demetrius von den Russen des ersten Aktes, dem Kosakenhetmann, Lodoiska's Bruder, dem Woiwoden begleitet (K. 99, 25) aus einem Wald kommt. (K. 141, 29.) Beim Anblick der herrlichen Gegend prallt er zurück und bricht bewundernd in deren Lob aus. Er „erinnert sich, dass er als ein entlaufener Mönch flüchtig durch diese Gegend gekommen" (141, 27). In Nachdenken versunken ist er ganz dem Gefühl hingegeben, dass er in sein Land kommt, „er betrachtet sich als den gebohrenen Herrscher, den zurückkehrenden Sohn des Landes". (K. 143, 15.) Doch hat diese Szene nichts Sentimentales. Das „Sentiment" des Demetrius ist immer naiv. „Er glaubt an sich selbst, in diesem Glauben handelt er und daraus entspringt das tragische. Gerade diese Sicherheit, womit er an sich selbst glaubt, ist das Furchtbare und, indem es ihn interessant macht, erweckt es Rührung" (143, 10).

Wichtig aber und schwierig ist, wie diese Szene mit eigentlich dramatischer Handlung anzufüllen ist. In den Skizzen heisst es (99, 24): „Hier könnten sich allenfalls die Kosaken anbieten, oder ein Bauer könnte dem Czarowiz begegnen. Er erhält auf irgend eine Art ein glückliches Omen."

Und im Szenar (141, 34): „Aussenden von Manifesten und Agenten in die Plätze." Diese Manifeste haben eine doppelte Bedeutung: einmal wird an der Art, wie sie aufgenommen werden, die Stimmung des Volkes deutlich, sodann leiten sie über in die nächste Szene, in der wir die Wirkung eines solchen Manifestes erleben sollen. Kurz verzeichnet Schiller „Disposition des Feldzuges" (141, 3). Gleichfalls stellt er im Szenar die Frage: „Gesandtschaft der Kosaken, wann fällt sie vor". — Wann er das für Demetrius günstige Omen bringen sollte, steht ihm nicht fest: nach den Skizzenblätter (K. 99, 26) erhält Demetrius es jetzt, im Szenar ist fraglich, ob dies Motiv nicht auch etwas später kommen soll.

Die darauf folgende Dorfszene hat ebenfalls von Anfang an im Vordergrund des Interesses bei Schiller gestanden, da ihn das Stoffliche dieser Szene wohl schon bei der Lektüre seiner Quellen reizte. Bereits das Studienheft bringt kurze Angaben, die den volkspsychologischen Gehalt dieser Szene präzisieren. Es heisst da (K. 200, 21): „Wenn Demetrius in Russland eintritt, so ist gleich das Volk auf seiner Seite. Das Volk prüft nicht lange, es wird durch die Sinne und durch Ideen bewegt, selbst das abentheuerlichste findet bei ihm Glauben. Das Ausserordentliche in dem Schicksal des wieder aufgelebten Demetrius ist ein gar zu grosser Reiz für dasselbe; die Kühnheit des Betrugs selbst trägt dazu bei, dass er geglaubt wird, weil man es nicht für möglich hält, dass mit solcher Dreistigkeit könne gelogen werden. — Auch gewinnt die Hofnung der Menge einen Spielraum dabei. Die Weiber besonders werden gerührt und neigen sich auf die Seite des Wunderbaren." Eine zweite, eingehendere Skizzierung dieser Szene bietet das Szenar in seinem zweiten, ausführlichen Aufriss des Drama's, während der erste sich mit kurzen Angaben in wenigen Stichworten, seiner ganzen Anlage gemäss, begnügt. Und ausserdem liegt der Anfang einer poetischen Bearbeitung vor, die jedoch nichts hat, was zu dem Früheren als neu oder anders hinzukäme.

Deutlich sind an der Darstellung des Szenars (K. 142) zwei Teile zu erkennen. Der erste (= K. 143, 29 — 145, 16) gibt die allgemeinen Gesichtspunkte, nach denen diese Szene gestaltet werden soll, während der zweite (= K. 145, 17 — 146, 3) schon im einzelnen bestimmte Ausführungen aufweist, so die Angabe des Ortes, die Einleitung durch Glockengeläut, die Anführung von Personen, mehreres von dem, was sie sagen sollen.

„Die Absicht dieser Szene ist, darzustellen, wie schnell das abentheuerliche bei dem gemeinen Volk Eingang findet und durch welche Wege es wirkt. Wie hier, so ist es im ganzen Russland, und so ist diese Szene gleichsam ein Pfand des Successes für den Demetrius.“ (K. 143, 29.) „Die Dorfscene muss eine gewisse Totalität von Motiven vereinigen, und auf eine prägnante Art das Getrennte coexistent machen“. (K. 144, 17.) Damit erhält sie die Bedeutung eines repräsentativen Typus; zugleich schliesst sie sich an die Marfaszenen an, indem sie die Antwort auf die dritte naturgemäss zu stellende Frage gibt: Wie wirkt der neu erstandene Demetrius auf das russische Volk? Die gleich darauf folgende Lagerszene antwortet dann auf eine vierte Frage: Wie verhält sich die russische Armee?

In persönlicher Berührung mit dem Volke erscheint Demetrius nicht. An seine Stelle tritt ein Manifest, das überall in den Dörfern von den Ortsbehörden verlesen wird. Dabei erwägt Schiller:

„1. Wie kommt das Manifest ins Dorf und durch wen?“
„2. Wie verhält sich der regierende Theil dabei?“
„3. Geschieht die Bekanntmachung heimlich oder öffentlich?“
„4. Sind Popen dabei geschäftig?“

Der Wortlaut des Manifestes ist in der poetischen Bearbeitung des zweiten Aufzuges angegeben. (K. 59, 1277.) Hier wird es öffentlich vom Posadnik vorgelesen, während es in der Prosaskizze der Pope tut. In welcher Weise es in’s Dorf

gelangt ist, wird nicht gesagt. In der poetischen Bearbeitung heisst es nur:

„Posadnik mit einer Rolle tritt auf.
„Das ist ein böser Handel Nachbarn und Rathsgenossen.
„Gott helf uns aus der Verworrenheit. Gott erleucht uns!
Landleute
Was giebts Posadnik?
Posadnik
Da ist ein Schreiben angelangt vom Czarowitsch
Der bei dem Pohlenheere sich befindet,
Worin man uns . . .“

Dann wird das Schreiben von ihm verlesen. (K. 59.)

Die Wirkung des Manifestes, das in eine hastige und aufgeregte Bewegung des Volkes fällt, ist eine augenblickliche. „Ein Dorf aus dem innern Land flieht zur Armee des Demetrius, ein Grenzdorf flieht zur Armee des Boris. Beide treffen in einem mittleren Dorf zusammen.“ (K. 145, 17. cfr. dazu 144, 19 und als Beleg dafür, dass auch hier Schiller verschiedene Anschauung hatte 144, a.) Die ratlose Verzweiflung der Bauern wird verstärkt durch das lebhafte Interesse, dass die Weiber an der Sache des Demetrius nehmen. Dadurch soll diese Szene ins Komische fallen und zugleich Gelegenheit gegeben werden zur Darstellung russischer Nationalzüge. cfr. K. 145, 1. „Weiber führen dabei das grosse Wort“. (K. 144, 8.) „Es könnte ein heftiges Schisma entstehen, wobei die Frauen auf Seiten des Betrügers wären und die Männer zwängen sich gleichfalls für ihn zu erklären. Warum das Mährchen so vorzüglich auf die Frauen wirkt? Macht des fanatischen Partheigeistes auf rohe Menschen.“ (K. 144, 23). Man vergleiche dazu das aus dem Studienheft (K. 200, 21) Angeführte.

Sorgfältig merkt Schiller an, „dass in dieser Szene kein Motiv wiederholt wird, welches schon auf dem Reichstag vorgekommen.“ Die Gefahr lag nahe, dass hier zum dritten Male, und berücksichtigt man den Sambor-Akt sogar zum

vierten Male eine Exposition der Demetriusfrage gegeben wurde. Darum soll in dieser Szene alles sogleich dramatisch klar sein (K. 144, 21); sofort wirken ganz nüchtern praktische Interessen bei diesen Bauern. Gegen Demetrius, der im Bunde mit den Polen kommt, wirkt der Erbhass der Russen gegen die Polen. „Auf der anderen Seite findet man, dass lauter Unglück unter Boris Regierung war, die grosse Hungersnoth." (K. 144, 13.) Eine weitere Ausführung, wie hier alles aus dem Milieu dieser Bauern heraus dargestellt werden soll, ebenso auch, wie die Handlung in dieser Szene weitergeführt werden soll, fehlt. Es heisst nur (K. 144, 32): „Nähe des polnischen Heeres. Agenten des Demetrius. Manifest. Partheien. Gründe pro. Gründe contra. Mitleid mit dem Demetrius. Hofnungen. Unzufriedenheit mit Boris. Furcht vor Demetrius Waffen. Auf der andern Seite: Hass der Pohlen. Furcht vor Boris. Gewissensscrupel"; und (K. 145, 34): „Es geschehen viele Fortschritte in dieser Scene und während noch verhandelt wird, ist an andern Orten schon gehandelt, fürchterliche Bewegung im Lande". Gerade in dieser Szene erscheint eine Weiterführung der Handlung sehr schwierig.

Hieran sollten sich zwei Lagerszenen schliessen, die eine im Heer des Boris, die andre in dem des Demetrius. Das war gleichfalls, nachdem Marfa, nachdem Boris und das russische Volk in ihrer Stellung zu Demetrius charakterisiert worden waren, eine wichtige Frage, wie sich die russischen Generale, wie sich die russische Armee zu dem Usurpator stellt. In dieser Szene im Lager der Russen ist zugleich neben dem Expositionswert (cfr. K. 146, 12) ein starker Fortschritt in der Handlung gegeben. Die Armee des Boris ist zum grössten Teil unzuverlässig, obgleich mächtig und erfüllt von dem Bewusstsein, dass sie das Schicksal des Zaren in der Hand hat. Die Führer sind voll Misstrauen gegen einander, es fehlt die starke einigende Gewalt, da Boris selbst abwesend ist. „Es ist ein böser Fehler, dass Boris abwesend ist und

einer der Anführer spricht es aus, ja er kann einen Eilenden abschicken. Man fühlt es bei der Armee, was ein Czar bedeutet und dass Boris wirklich gefürchtet wird, aber die Liebe fehlt ihm.“ (K. 146, 18.) Die Folge ist Rivalität der Anführer, da sich keiner dem andern unterordnen will. Dieser Zwiespalt in der russischen Armee wird noch dadurch vergrössert, dass die Kosaken in beiden Lagern fechten, in dem des Demetrius aus freier Wahl (cfr. K. 146, 9), und so das landsmannschaftliche Gefühl Lauheit, wenn nicht gar direktes Übergehen zum Feind veranlasst (K. 146, 24). Dazu kommt Bestechung, Begünstigung des Feindes, bonne foi und Gewissensskrupel (K. 146, 11). Besonders dies letzte Motiv sollte von grösster Bedeutung im Lauf des Stückes werden, indem es Gelegenheit bieten sollte, in all den politischen Hader die Töne edler Menschlichkeit, Treue und Wahrhaftigkeit, recht deutlich vernehmbar zu machen. An Generalen werden aufgezählt und kurz charakterisiert (K. 147, 3):

„Schuiskoi (Zusky) — ehrsüchtig aber dem Boris ergeben
Solticof — gewissenhaft aber dem Demetrius zugethan.
Dolgorucki — ehrlich aber schwach.
Basmanow — verrätherisch.
Cosaken Hetman-Mazeppa — unzuverlässig.“

Von diesen Generalen hat Zusky in den späteren Akten, wenn die Verschwörung gegen Demetrius sich vorbereitet, die Führerrolle. Von ihm heisst es im Studienheft (K. 201, 33): „Verurteilung des Knjäs Schuskoi weil er die Aechtheit des Demetrius bezweifelt“; dazu die Marginalie (K. 201, Anm. 1) „Diess fällt gleich nach dem Moment vor, wo Demetrius das unglückliche Licht über sich selbst erhalten“. In Solticof ist dagegen der um der Wahrheit willen bis in den Tod bereite Führer dargestellt.

Wo das Lager der Russen sich befindet, ist zweifelhaft. „Ist es frei unter Zelten? Ist's eine Festung?“ (K. 146, 4.)

Der Fortschritt der Handlung besteht darin, dass die Annahme einer Schlacht für Demetrius unausweichlich wird,

damit aber die Entscheidung, soweit die Machtmittel in Anwendung kommen, nahe bevorsteht. „Die Armee des Boris besezt einen wichtigen Posten, den Demetrius nicht hinter sich lassen darf. Er muss sie angreifen, auch unter den nachtheiligsten Umständen". (K. 146, 36.)

Die zweite Lagerszene, die die Schlussszene des zweiten Aktes darstellt, spielt im Lager des Demetrius, doch ist mit der Bezeichnung „Lager" fast zuviel gesagt, da Schiller noch keine feste Bestimmung darüber hat, wo sich Demetrius befindet, ja auch dessen äussere Lage untersteht noch mannigfachen Fragen.

Zwischen die vorangegangene und diese Szene fällt die Schlacht. Der Ausfall der Schlacht ist für Demetrius ungünstig, er wird geschlagen. Doch heisst es von dem russischen Heer: (K. 147, 9) „Die Borissovische Armee siegt gewissermaassen wider ihren Willen, und ihr Sieg würde vollkommen seyn, wenn es ihr ein rechter Ernst gewesen, aber man lässt den Demetrius, den man schon in der Gewalt hat entwischen". Ob eine eigentliche Schlacht stattgefunden hat oder nur ein Angriff auf das Borissovische Lager, bleibt unentschieden. (K. 147, 23.) Ebenso steht in Frage, ob Demetrius schon wirklich gefangen ist. „Er kann schon wirklich gefangen seyn . . ." (K. 147, 12); ja Schiller notiert den merkwürdigen Gedanken, ohne ihn jedoch weiter zu verfolgen: „Er kann sich schon in der Macht der Feinde befinden, aber sie herum bringen, dass sie ihm huldigen." (K. 147, 18.) Fraglich bleibt, wo Demetrius sich befindet: „Ist er auf der Flucht mit wenigen? Hat er sich in einen unhaltbaren Ort geworfen? Haben ihn seine Truppen im Stich gelassen?" (K. 147, 20.)

Seine Lage dagegen wird dahin charakterisiert: „Seine Lage muss verzweiflungsvoll seyn, und seine Seele in die höchste Spannung versetzen. Ein solcher unerwarteter Erfolg gleich am Anfang beunruhigt im höchsten Grad." (K. 147, 25.) „Demetrius, da er keine Rettung sieht, will sich töden,

Korela und Odowalsky haben Mühe ihn zu verhindern. Sein Unfall raubt ihm das Vertrauen auf seine Sache.“ (K. 147, 15.)

Und jetzt erfolgt ein unerwarteter, rascher Umschwung, der durch eben jenen Solticof herbeigeführt wird, der sich schon in der vorangegangenen Szene als dem Demetrius treu gezeigt hat. cfr. K. 147, 28, 30. „Solticov erklärt sich für ihn, rein aus Gewissenspflicht, er verspricht zu ihm überzugehen, wenn er sich bis zu ihm durchschlagen könne.“ Solticov's Charakter ist durchaus ehrlich. Er handelt aus voller Überzeugung, dass Demetrius in Wahrheit der Sohn Jwans sei, und diesem Zuge der Wahrheit folgend verlässt er den Boris und entscheidet damit dessen Geschick (K. 148, 6), indem er den Abfall der ganzen Armee vorbereitet.

Damit würde dieser zweite Akt zu Ende sein. Wir verlassen den Demetrius mit dem Bewusstsein, dass es um seine Sache gut steht, soweit die kriegerische Aktion beteiligt ist. „Ein hofnungsreicher Erfolg beschliesst diesen Akt auf eine theatralische Art.“ (K. 148, 3.)

Der dritte Akt

Von denen, die durch das Auftreten des Demetrius in Mitleidenschaft gezogen werden, haben wir alle kennen gelernt ausser einen, der gerade in hervorragendem Masse beteiligt ist und wie kein andrer Stellung zu nehmen hat: Boris. Dadurch, dass der zweite Akt mit dem Übergang der russischen Armee zu Demetrius schliesst, gewinnt das Schicksal des Boris, das schon von den Marfaszenen an auf's lebhafteste interessierte, unsere stärkste Anteilnahme. Der dritte Akt bringt ihn nun selbst.

Die Szene ist in Moskau, im Kreml. Der Akt wird eingeleitet durch eine Szene von Hofleuten, um für Boris eine Exposition zu schaffen. „Ehe der Czar selbst erscheint ist er auf jede Weise schon angekündigt“ (K. 148, 7), und zwar angekündigt als in höchster Aufregung. „Das Abentheuerliche und monstrose des Falles, welches er anfangs verachtet hat und das nun so fürchterlich wächst vermehrt seinen Verdruss und seine Verzweiflung.“ (K. 148, 28.) In dieser Verzweiflung ist er aufs höchste empfindlich geworden gegen alles, was mit der Sache des Demetrius zu tun hat, und schon davon Nachricht zu bekommen, hat des öfteren seinen ganzen Zorn erregt. Die schlimmen Nachrichten mehren sich; sie bilden in ihrer Aufeinanderfolge eine „Gradation der Unfälle“:

„1. Abfall des Landvolks und der Provinzialstädte,
2. Unthätigkeit der Armee,
3. Abfall eines Theils der Armee,

4. Moskaus Bewegungen,
5. Demetrius Vordringen,
6. Romanow's drohende Ankunft,
7. Flucht der Bojaren in Demetrius Lager.
8. Abfall der Armee,
9. Insulten der Aufrührer."

Nicht alle diese Nachrichten werden erst im Lauf des Aktes bekannt, einige von ihnen sind bereits überbracht und haben die übelste Wirkung hervorgerufen, andere hat man bisher verschwiegen, leicht begreiflich, warum? „Boris ist wie ein verwundeter Tiger, dem man nicht zu nahen wagt. Es sind schlimme Botschaften gekommen, die man noch nicht das Herz gehabt hat ihm mitzutheilen, weil er schon einen solchen unglücklichen Boten vom Thurm hat herabstürzen lassen." (K. 150, 51.)

Mit der Erörterung dieser Botschaften sollte der Akt wahrscheinlich beginnen. Wir hätten uns die erste Szene als eine Expositionsszene zu denken, in der die Boten alles, was bisher an Unglück für Boris erfolgt ist, besprechen, das, was er weiss und was er nicht weiss. Die augenblickliche Lage d. h. der weitere glänzende Fortgang der Unternehmungen des Demetrius, ihre Einwirkung auf Boris, der Charakter des Boris werden damit deutlich. Unter den Boten ist auch Hiob zu denken. Schiller verzeichnet (K. 151, 2): „Es warten also die unglücklichsten Nachrichten auf ihn, er muss sie wissen und niemand wagt's ihn zu benachrichtigen. Man fleht den Patriarchen um seine Vermittlung an." Und an anderer Stelle (K. 148, 20): „Der Patriarch Hiob kann um den Czar seyn."

Über die Art, wie nun Boris auftreten soll, hat Schiller zwei entgegengesetzte Anschauungen. Es heisst zuerst (K. 148, a): „Er tritt ein mit Heftigkeit, die bösen Nachrichten haben ihn erbittert. Zu beobachten ist sogleich die knechtische Unterwürfigkeit und die czarische Vatergewalt. Boris muss sich notwendig als absoluter Herrscher zeigen, eh er untergeht".

Und wenig später heisst es (K. 151, 6): „Boris hat sich indessen (d. h. bevor er auftritt) wieder gesammelt und schämt sich seiner Heftigkeit, er ist also viel sanfter wenn er wirklich kommt, als wie man ihn beschrieben hat und lässt sich das Schlimmste erzählen, ja er beschenkt den Erzähler kaiserlich." Man darf annehmen, dass dies die eigentliche Stimmung seines Gemütes ist. Denn Boris soll vor uns erscheinen als ein Mensch, der es deutlich empfindet, dass sich die ausgleichende Gerechtigkeit des Schicksals an ihm vollzieht. Seine Gestalt hat, so menschlich sie auch vor uns dasteht, doch etwas aussermenschliches in der Entschlossenheit, mit der das Schicksal bewusst hingenommen wird. „Boris ist . . . schon tödlich verlezt, wenn er auftritt, und die Czarsgrösse, die ihn noch umgiebt, ist nur noch Schein und Schatten. Er sieht die Meinung des Volkes umgewendet, die Armee treulos, die Grossen verrätherisch, die Glücksgöttinn falsch, das Schicksal feindselig, sein Geist ist gesunken." (K. 148, 23.) „Es ist schon etwas unstätes in seinem Betragen, er denkt schon früher als nöthig auf Selbstmord." (K. 151, 11.) Und nun fügt Schiller hinzu: „Scene mit seinem Arzt, er versieht sich mit Gift er prüft die Spitze eines Dolchs." Es ist schwierig für diese Szene einen Raum zu finden. Denn Boris bleibt, sobald er die Szene betreten hat, bis zum Schluss, mit einer kurzen Unterbrechung, während der er sich umzieht; ist nun Hiob von Anfang an um die Person des Zaren, so lässt sich kaum annehmen, dass der Zar die Unterredung mit dem Arzt in des Patriarchen Beisein hat.

Als einen ersten Höhepunkt haben wir die grosse Szene: Boris und Hiob anzusehen. Bis dahin wird die Handlung durch Botenszenen und eventuell durch die Szene des Boris mit dem Arzt ausgefüllt. In diesen Szenen tritt das ganze Unglück des Boris zu Tage, wobei auch noch anderes als nur böse Nachrichten zur Wirkung kommt. „Die Ereignisse, welche den Boris nach und nach zur Verzweiflung treiben,

dürfen nicht bloss aus schlimmen Botschaften, es müssen Thatsachen darunter sein, welche ins Auge fallen, gegenwärtige Kränkungen, Untreue und Insolenz der Moskowiter, Verrätherei der Bojaren, Desertion der Strelzi. NB. Doch darf das Unglück des Boris nicht bis zu wirklichen Verspottungen gehen, er darf keinen Augenblick verächtlich werden . . . . Er i s t . . noch Czar, wenn er stirbt, er ist noch nicht erniedrigt.“ (K. 149, 35. 150_1.)

In der Szene mit Hiob tritt zuerst das Innerste seiner Seele zu Tage. Diese inneren Bewegungen seines Gemüts sind hervorgerufen durch das Unbegreifliche, das sich für ihn in diesen Ereignissen darstellt. „Es ist etwas incalculables, göttliches, woran sein Muth und seine Klugheitsmittel erliegen.“ (K. 148, 30.) „Dass gerade der Prinz, den er ermorden liess, dem Betrüger die Existenz geben muss, ist ein eigenes Verhängniss.“ (K. 148, 34.) Boris gesteht dem Patriarchen den Mord ein (K. 150, 1) und drückt ihm das Unfassbare aus, dass er durch solch Gaukelspiel untergehen solle. Hier zeigt sich sein Stolz, das Bewusstsein seiner Herrschergrösse.

Noch eine zweite Gelegenheit sollte sich für Boris bieten, seine geheimen Gedanken laut werden zu lassen, und zwar in einer Szene mit seiner Tochter Axinia. Wie aber diese Szene in den Zusammenhang der übrigen eingefügt werden sollte, ist nicht deutlich. Sie sollte aber dazu dienen, den Boris von einer neuen, wichtigen und charakteristischen Seite zu zeigen. „Liebenswürdig wird er durch seine väterliche Zärtlichkeit gegen seine Tochter . .“ (K. 151, 37). „Boris wird rührend als Vater, er schliesst seiner Tochter seinen Kummer, sein innerstes Gewissen auf“ (K. 149, 50). Diese Tochter, die wir hier zum ersten Mal sehen, spielt nachher in dem Schicksal des Demetrius eine grosse Rolle. Sie liebt den Romanow (K. 149, 30). Boris wünscht sie aber fern der Welt, sie soll sich in's Kloster verstecken. (K. 149, 30.)

In dieser Szene, die man vielleicht gleich hinter die Szene Boris-Hiob setzen kann, kommt eine Nachricht, die den Boris

nun zum letzten Schritt veranlasst: es ist die Nachricht von Romanow's geheimnisvoller Ankunft; sie vollendet seine Verzweiflung (K. 152, 5). „Dieses Unglück ist ihm ärger als alles, weil er sich gegen die Romanow's wirklich soviel vorzuwerfen hat“ (K. 152, 5, 6). Es kann allerdings fraglich erscheinen, ob gerade dies das entscheidende Unglück sein soll. Es heisst nämlich: (K. 152, 11) „Auch von Macbeths Situation am Ende hat diese Lage des Boris etwas ähnliches. Es erfüllen sich ihm gewisse böse Zeichen.“ Dann folgt eine neue Seite mit der Überschrift: „Boris stirbt.“ Und diese beginnt: „Wenn Boris das, seiner Meinung nach, entscheidende Unglück vernommen, so geht er ab, ohne weitere Erklärung.“ (K. 152, 15.) Jedenfalls sollte Boris, der „einen Aberglauben hat, aber so wie ein grosser Mann ihn auch haben kann, die Ausführung seines Entschlusses an das Eintreffen eines bestimmten Ereignisses knüpfen. „Er hat sich in seinem Herzen eine gewisse Bedingung festgesetzt, wenn diese eintreten würde, so seie sie die Stimme des Geschicks.“ (K. 151, 25.) An dieser Stelle nun wird etwas von dem vorhin Angeführten Verschiedenes angegeben. Es heisst: (K. 151, 25) „Diese Bedingung kann seyn, wenn der Betrüger bis auf eine gewisse Grenze vordringen würde, wenn ein gewisser Platz verloren gehen würde.“

„Wenn also Boris das, seiner Meinung nach, entscheidende Unglück vernommen, so geht er ab, ohne weitere Erklärung. Er ist dabei gelassen und sanft wie ein resignierter Mensch.“ (K. 152, 15.) Es ist anzunehmen, dass Axinia auf der Szene zurückbleibt, vielleicht sind mehrere aus der nächsten Umgebung des Boris zugleich mit dem Boten hereingekommen, (cfr. „Einer seiner Rynda kann ein hohes Devouement zeigen“ K. 152, 4), sodass dadurch die Zwischenszene ausgefüllt wird. „Wenn Boris wieder auftritt, so ist's in Mönchskleidern“ (K. 152, 18). Damit hat er seine Vorbereitungen zum Tode begonnen. Das Nächste ist, dass er seine Tochter entfernt (K. 152, 18). Dann nimmt er Gift. Ob er dabei allein

ist oder ob jemand bei ihm sein soll, natürlich nicht seine Tochter, vielleicht aber der eine oder andere seiner Grossen, ist fraglich. Schiller verzeichnet: „Ist er ganz allein wenn er das Gift nimmt oder wen hat er bei sich?“, ohne jedoch eine Entscheidung zu geben. Boris trifft noch eine Reihe von Bestimmungen vor seinem Tode. „Seine letzten Befehle geschehen in der Voraussetzung dass alles verloren sey und dass sein Geschlecht sich absolut nicht behaupten könne. Seine Tochter soll sich in einem Kloster vor Beleidigungen retten; sein Sohn Feodor wird noch als Kind angenommen. Vielleicht, meint Boris, finde die Jugend Feodors eine Gunst, die er, der Greis, nicht mehr gefunden.“ (K. 152, 23.) Darauf geht er ab, „um in der Stille zu sterben.“ (K. 152, 21.)

Es scheint nun, als solle die Szene, die jetzt für einige Zeit stehen bleibt bis zu der Ankunft Romanow's, die gleich erfolgt, darauf ausgefüllt werden, dass Axinia sich hereindrängt, dass ein treuer Diener sich tötet, dass überhaupt sogleich die lebhafteste Bewegung entsteht (cfr. K. 152, 31). „Der augenblickliche verlassene Zustand, wo kein Herrscher im Land ist, wo das Reich sein Haupt verloren, muss fühlbar gemacht werden. Zerbrechung des Siegels etc. Die Bojaren bilden nun einen Reichsrath und befehlen im Kreml, aber bald erscheint Romanow und seine bewaffnete Macht verschafft ihm Herrscheransehen in Moskau.“ (K. 152, 33.) Diese Zwischenszenen haben zugleich den Zweck aus dem bisherigen düstren und traurigen Zustand in den durch Romanow's Ankunft veranlassten frohen Ausblick in die Zukunft überzuleiten. „Zwischen Boris sterbendem Abgang und Romanow's Ankunft muss etwas gesetzt werden, dass sich dieser Glückswechsel nicht so abrupt macht.“ (K. 152, 29.)

Welche Umrahmung die nun folgenden Szenen des Romanow mit Boris und Axinia haben sollten, ist nicht klar. Boris ist, nachdem er Gift getrunken hat, fortgegangen, um allein zu sterben. Dann ist Axinia hereingedrungen, die Bojaren haben sich zum Reichsrat versammelt. Romanow aber soll

den Zaren sterbend antreffen. Vorher hat er einen Boten vorausgeschickt, dem Boris seine Unterwürfigkeit zu bezeugen (K. 153, 4), doch folgt er seinem Boten auf dem Fuss. Wenn er nun mit Boris zusammentreffen soll, so haben wir Szenenwechsel anzunehmen. Andrerseits, wenn Boris nicht fortgeht, so sind zwar die Übergangsszenen, namentlich der Reichsrat der Bojaren, schwieriger anzuschliessen, die Szenen mit Romanow folgen jedoch ungezwungen an demselben Ort. Hier liegt ein Durcheinanderfliessen in den Anschauungen Schillers vor, das noch deutlicher wird, wenn man beachtet, dass auch in der Szene Boris-Romanow die Bojaren zugegen sind (K. 153, 11). Der Inhalt dieser Romanow-Szenen, die in doppelter Weise, einmal politisch und sodann rein menschlich, etwas Rührendes in den harten Zwang der Ereignisse bringen sollten, ist dieser: (K. 153, 10) „Romanow schwört an der Leiche des Czars seinem Sohn Feodor einem Kind die Treue und macht die Bojaren dasselbe schwören. Dieser Auftritt ist rührend und tröstend, zugleich aber hat er etwas hofnungsloses, fruchtloses, man ahndet dass es nur ein ohnmächtiger Versuch seyn werde, denn der übermächtige Gegner steht ja schon in Tula. Indess wird die Defection von Moscau doch für einen Moment aufgehalten und die Erwartung wird gespannt. Romanows Liebe zu Axinia spricht sich aus unter diesen unglücklichen Umständen und bringt etwas sanftrührendes hinein. Romanow ist die Stütze des jungen Czars, der Czarstochter und der Czarischen Residenz.“ Romanow verlässt dann Moskau, um zur Armee zu eilen; Axinien und den jungen Czar vertraut er der Treue der Bojaren. (K. 153, 24) Damit schliesst dieser Teil des Aktes. Ein neuer Abschnitt setzt ein mit Demetrius in Tula.

Die Boris-Szenen lassen die Person des Demetrius zurücktreten. Danach sind alle Vorgänge dieser Szenen nur Wirkungen, die von ihm ausgehen. „Man hört gleichsam den Demetrius immer näher und näher herandringen, das Soulevement der Völker immer wachsen und steigen, sodass man

in dieser Scene, obgleich mit Boris beschäftigt, den Hauptbelden nie aus den Augen verliert." (K. 149, 18.) Anders ist es vielleicht mit unserer inneren Anteilnahme an Person und Schicksal des Demetrius. Das Ende des Boris, die Liebe zwischen Axinia und Romanow, vor allem die ganze durchaus ideale Gestalt des Romanow erwecken unser lebhaftes Mitempfinden. Romanow wird bereits im Studienheft sorgfältig charakterisiert. „Ist eine reine, loyale, edle Gestalt, eine schöne Seele. Er folgt bloss dem Rechte, Rache und Ehrsucht sind fern von seiner Seele, er hat Muth und Festigkeit wo es gilt, er hat zur Axinia eine zärtliche, wiewohl hofnungslose Liebe." Damit ist unser Herz geteilt und der Zuneigung, die wir zu Demetrius haben müssen, droht eine Schwächung. Dem vorzubeugen muss Demetrius, den wir in der jetzt folgenden Szene in Tula sehen sollen, in besonderer Weise die Aufmerksamkeit wieder auf sich ziehen. „Das Interesse, welches Romanow und Axinia erregten darf dem hohen Antheil an dem Demetrius nicht schaden, daher muss dieser sobald er wieder erscheint, durch ein schönes und edles Betragen sich Gunst erwerben, der Eindruck der vorigen rührenden Szenen muss ausgelöscht werden." (K. 154, 17.)

Dazu dient folgendes: 1) allgemeine Charakterzüge. „Demetrius ist gütig wie die Sonne und wer ihm naht erfährt Beweise davon, keine Rachsucht, keine Raubsucht, kein Übermuth." (K. 154, 22.) Dadurch zeichnet er sich von seiner Umgebung ab, die nun im Gegensatz zu ihm um so dunkler geschildert wird. „Die Personen, die ihn umgeben, sind barsch und rauh und behandeln die Russen mit Verachtung; er aber ist voll Huld und Gnade." (K. 154, 32.) In dieser freien und schönen Art jedoch, mit der er den Russen entgegenkommt, liegt für ihn ganz gegen sein Erwarten der Keim zu Misstrauen und Abneigung wider ihn. Denn wenn er die Russen erbittert, so ist es sein Unglück und nicht seine Schuld. (K. 222, 10.) Schon früher und in einem andern Zusammenhang weist Schiller darauf hin. Im Studienheft (K.

211, 1) heisst es: „Demetrius ärgert die Russen selbst durch seine Humanität und Leutseligkeit.“ Und in einer Marginalie kurz vorher: (K. 210, Anm. 3) „Wenn Unglück seyn soll, so muss selbst das Gute Schaden stiften. Demetrius ärgert das erbitterte Volk der Russen selbst durch die schönen Züge seiner Natur.“ Besonders ist es die Geringachtung der russischen Sitten und Gebräuche, die ihm die Erbitterung des Volkes zuzieht. (K. 203, 23.)

Als einzelnen Zug, durch den Demetrius in erhöhtem Masse unsere Sympathie auf sich ziehen soll, führt Schiller 2) sein Verhalten an, sobald er den Tod des Boris erfährt. (K. 154, 25.) „Wie er den Untergang des Boris erfährt zeigt er eine edle Rührung. Er starb eines Königs werth, aber mir nimmt er den Ruhm der Grossmuth.“

Alle Städte haben sich ihm unterworfen; man bringt ihm ihre Schlüssel, Vorgänge, die sich zum Teil gewiss auf der Szene abspielen sollten, wobei dem Demetrius Anlass gegeben werden sollte, sich in seiner sonnigen Liebenswürdigkeit zu zeigen. Nur eine Stadt leistet Widerstand: Moskau. Denn einmal ist Romanow in ihr, der die gutgesinnte Partei gestärkt hat, sodann haben sich von der Armee die Freunde des Boris in die Stadt hineingeworfen (K. 155, 3.) Dadurch entsteht eine Hemmung in dem Siegeslauf des Usurpators, allein „dieser Aufenthalt ist nothwendig 1) um den Einzug zu retardieren 2) um diesen Einzug zu einer wichtigen Epoche zu machen“ (K. 155, 6).

Und jetzt — inmitten dieses heiteren Glückes, in diesen „weichen und schmelzenden Scenen“ (K. 155, 12), wird Demetrius von seinem ihm von Anfang drohenden Schicksal getroffen. Alles, was wir bisher von Demetrius erlebt haben, geht in seinen letzten Ursprüngen in ein geheimnisvolles Dunkel zurück. Demetrius hat auf dem Reichstag glänzend von seiner Abstammung und seiner Rettung gesprochen, er hat innere und äussere Beweise angeführt dafür, dass er

wirklich des Zaren Jwan echter Sohn sei, aber in dem schönen Klang seiner Rede ist nicht recht deutlich geworden, wer ihn denn gerettet, noch wo und wie er die Jahre verlebte, bevor er sich als Mönch unter Mönchen fand, und doch gründet sich die ganze zarische Abstammung des Prätendenten auf das Zeugnis dieses einen Mannes, den man bis jetzt nie gesehen hat (K. 155, 15), und von dem man nicht weiss, ob oder wann er gestorben ist. Demetrius selbst ist nicht genauer über die Person seines Retters unterrichtet.

Jetzt, nachdem 14—15 Jahre vergangen sind, erscheint nun dieser Mann wieder, der den Demetrius einst gerettet hat, und gerade in dem Augenblick erscheint er, in dem er seinen früheren Schützling auf der Höhe des Erfolges weiss. K. 155, 19: „Unter der Menge von Menschen, die sich in Tula zum Demetrius drängen erscheint endlich auch dieser, und wird vom Demetrius erkannt.“

Wir haben demnach etwa folgende Szenenreihe anzunehmen: Zuerst eine Reihe von solchen, in denen die liebenswürdige Grösse des Demetrius in einer Anzahl von Einzelereignissen zu Tage tritt, die zugleich dazu dienen, wichtige Geschehnisse, wie den Widerstand Moskaus, zu exponieren. In diesen Szenen herrscht ein lebhaftes hin und her. Polen, Russen, Generale, Adlige und allerlei Volk drängen sich zur Person des Demetrius. Da wird ihm ein Mensch gemeldet, der ihm aus seiner frühesten Kindheit bekannt ist. Er freut sich, diesen Menschen wiederzusehen, und schickt alle übrigen hinaus. (K. 155, 24.)

Gegen den vorhergegangenen Lärm herrscht nun Stille. In scharfen Strichen hat Schiller diese Szene, die nächst der folgenden zum tragischen Höhepunkt des Dramas gehört, ihrem Grundplan nach gezeichnet. Ihr Gang ist der von lebhafter Freude zu höchstem Entsetzen und blutiger Tat. Demetrius gesteht diesem Menschen zu Anfang, dass er ihm die gute Wendung seines Schicksals danke, (K. 155, 26), ein Dank, der voll tragischer Ironie ist, denn noch weiss oder



ahnt Demetrius nicht, welche Wendung in Wahrheit er ihm zu danken haben wird. „— X erwiedert, dass ihm Demetrius allerdings eine grosse Verbindlichkeit habe und eine grössere als er selbst wisse.“ (K. 155, 27.) In heiterer Unwissenheit dringt Demetrius „in ihn, es ihm zu eröfnen und verspricht eine königliche Dankbarkeit“ (K. 155, 31). Mit bewusster Ironie entgegnet der Unbekannte, dass ein königliches Geschenk wohl eine königliche Dankbarkeit wert sei. Immer nichts ahnend, nur erfüllt von dem glücklichen Gefühl dankbarer Erinnerung gibt Demetrius zu, seiner Sorgfalt allein danke er seine Wiederherstellung. Da erfolgt die erste unheilvolle Enthüllung, doch so, dass Demetrius nur eine erstaunte Frage hat. Der Unbekannte erklärt ihm, „nicht bloss dieses, er danke ihm auch seine Schöpfung.“ (K. 155, 35.) Wieder hüllt sich dieser Mensch aus längst vergangenen Tagen in geheimnisvolle und für Demetrius dunkle Andeutungen: „Ich gab dir was du nie hattest. Wohl verdien ich etwas um dich. Ich gab dir was du nie hoffen durftest, was die Geburt dir nicht giebt.“ (K. 156, 1.) Demetrius, aus seiner heiteren Hingabe an die Freude des Wiedersehens aufgeschreckt, ist immer noch mehr erstaunt als ernstlich beunruhigt. Und jetzt gibt der Unbekannte seine furchtbare Enthüllung: „Du bist nicht Jwans Sohn! Die Geburt giebt dir kein Recht an diese Krone.“ (K. 156, 7.) Nur durch des Demetrius wortarme Fragen grenzenlosen Erstaunens unterbrochen erzählt jener die wahre Geschichte der Flucht und, dass Rache an Boris die Ursache gewesen sei, warum er den Knaben mitgenommen und zu der Rolle, die dieser nun spiele, auferzogen habe.

„Während X erzählt geht die ungeheure Veränderung im Demetrius vor, sein Stillschweigen ist furchtbar und von einem schreckhaften Ausdruck begleitet.“ (K. 156, 24.) Indem Demetrius sich mit aller Kraft beherrscht, forscht er danach, ob noch jemand um dies Geheimnis wisse, erhält aber die Versicherung, dass alle andern Mitwisser tot seien.

Der Unbekannte, der das Schweigen nicht in seiner furchtbaren Drohung richtig deutet, fordert Belohnung, in diesem Augenblick, wo Demetrius sich durch ihn ins höchste Unglück versetzt sieht. „Dies bringt Demetrius Indignation aufs Höchste“ (156, 36), und hingerissen von Wut und Verzweiflung ersticht er ihn. Damit erhält X, der der Mörder des wahren Demetrius ist seinen Lohn. (K. 157, 3.)

Die Hereintretenden, es ist anzunehmen, dass sie durch das entstandene Geräusch herbeigerufen sind, sehen den Zaren mit dem Dolch und den Toten hingestreckt und treten mit Entsetzen zurück. (K. 102, 10.) „Dieser Anblick unmittelbar vor seinem Czarischen Einzug ist sehr sinistrer Bedeutung. — Er ahndet alles, was man dabei denkt und beantwortet es auch. Schon ist er der alte nicht mehr, ein tyrannischer Geist ist in ihn gefahren aber er erscheint jetzt auch furchtbarer und mehr als Herrscher. Sein böses Gewissen zeigt sich gleich darinn, dass er mehr exigiert, dass er despotischer handelt. Der finstere Argwohn lässt sich schon auf ihn nieder, er zweifelt an den andern, weil er nicht mehr an sich selbst glaubt.“ (K. 102, 12.) Nach dem Studienheft (K. 201, 34) sollte jetzt die Begebenheit mit Zusky erfolgen. Es heisst da: „Verurteilung des Knjäs Schuskoi weil er die Aechtheit des Demetrius bezweifelt.“ Und die Marginalie dazu sagt: „Diess fällt gleich nach dem Moment vor, wo Demetrius das unglückliche Licht über sich selbst erhalten.“ (K. 201, Anm. 1.) Im Szenar dagegen ist die Begebenheit mit Zusky an den Anfang des vierten Aktes gestellt (K. 161, 8).

Demetrius geht fort. Die Zurückbleibenden sind in höchstem Erstaunen, denn „gerade jetzt . . . ist Demetrius auf dem höchsten Gipfel des Glücks, es ist ihm alles nach Wunsch gegangen, kein Widerstand ist mehr, alles glaubt an ihn, und ist für ihn begeistert. Einen desto auffallenderen Abstand macht sein gewaltthätiges Betragen, da man ihn mild und heiter erwarten muss.“ (K. 102, 26.) „Wie? sagen sie,

hat der Czarische Purpur so schnell sein Gemüth verwandelt? Ist es das neue Gewand, das diesen neuen Sinn in ihn brachte? Der Geist des Basilides scheint in ihn gefahren." (K. 102, 21.)

Damit schliesst diese Szene. Demetrius hat nun in Tula Klarheit über sich gewonnen. „Unmittelbar von da an geht er zu der Zusammenkunft mit der Czarin seiner vorgeblichen Mutter, deren Annäherung man ihm meldet," (K. 118, 26) ein Zusammentreffen, für das er bereits vor seinem Fortgang Befehle erteilt hat.

Die Zusammenkunft Marfa's mit Demetrius — es wäre die vierte oder wenn wir für die Borisszenen keinen Wechsel annehmen, die dritte Dekoration — findet im Zelt der Marfa statt. Hier macht Schiller eine der wenigen szenischen Bemerkungen (K. 157, 6): „Ein grosses purpurnes Zelt ist aufgeschlagen, nach vorne geöfnet, nach der Tiefe verschlossen, aber so, dass es mit einem einzigen Zug kann in die Höhe gezogen werden." Diese Vorrichtung soll später dazu dienen, dass Demetrius, Marfa gleichsam überrumpelnd, sie und sich mit einem Male dem Volke zeigen kann.

„Marfa, jetzt wieder Maria, erwartet den Demetrius. Solticow (oder irgend ein andrer) hat sie abgehohlt, Olga ist mit ihr. Czarische Wachen, welche ein zurückhaltendes Schweigen beobachten, umgeben das Zelt, so dass ihr unheimlich zu Muth ist, dieser kriegerischen Anstalten wegen." (K. 157, 9.) Die Szene wird durch ein Gespräch Marfa's und Olga's eingeleitet, in dem die jetzige Stellung Marfa's zu Demetrius auseinandergesetzt wird. Ihr Glaube, der im fernen Kloster am weissen See so hohe Flüge genommen hat, beschwingt von Rache und Sehnsucht, ist matt und lahm geworden. „Sie spricht von der bevorstehenden Zusammenkunft mit mehr Zweifel und Furcht als Hofnung, ihr Glaube an die Person des Demetrius ist fast ganz verschwunden, sie zittert diesem Moment entgegen, der ihre höchste Glück-

seligkeit seyn sollte. Olga redet ihr zu, selbst ohne Glauben. Auf der langen Reise hatten beide Zeit gehabt die Kehrseite der Umstände zu betrachten, die erste Exaltation hatte dem Nachdenken Raum gemacht. Die sinistren Blicke und die bedenklichen Anstalten vermehren den Zweifel.“ (K. 157, 14.) Das Schlimmste in all diesen Vorbereitungen und Erwartungen ist, dass ihr Muttergefühl keine Rechnung findet. (K. 157, 24.)

Nun hört man Trommeln, Trompeten; man hört den Zaren immer näher kommen, bei den Frauen wird die ängstliche Spannung immer grösser. „Endlich erscheint Solticow, öfnet eilends dem eintretenden Czar das Zelt. Demetrius steht vor seiner vorgeblichen Mutter.“ (K. 157, 29.) Im ersten Moment machen beide den Versuch auf einander zuzugehen. „Marfa ist die erste die eine zurückgehende Bewegung macht, wie Demetrius dies erblickt so bleibt er suspensus stehen, ein momentanes höchst bedeutendes Schweigen erfolgt, welches Marfa mit dem Ausruf unterbricht: Ach, er ist es nicht!“ (K. 158, 2).

In der nun folgenden Unterredung, in der hauptsächlich Demetrius das Wort führt, da Marfa in der grenzenlosen Verwirrung ihres Gefühls nichts zu sagen und nichts zu tun weiss, versucht Demetrius, der sich als Fürst und Staatsmann beträgt, ohne sich als Gaukler zu zeigen (K. 158, 10), vergeblich in Marfa die Empfindung zu wecken, die ihr das Muttergefühl ersetzen könnte. Diese Szene gehört zu den grössten tragischen Situationen und mag darum in anderem Zusammenhang eingehend besprochen werden. Den für ihn günstigen Augenblick aber, wo Marfa von innerer Bewegung hingerissen in Tränen ausbricht, benutzt er, öffnet das Zelt und zeigt sich dem Volk an der Seite der weinenden Zarin. (K. 106, 1 und 119, 6.)

Der dritte Akt schliesst mit dem Einzug des Demetrius in Moskau. Diese Szenen haben vorwiegend stoffliches In-

teresse, indem sie dadurch eine Entladung des Zuschauers von der tragischen Spannung bewirken; doch sollte auch hier die Demetriustragödie in charakteristischen Zügen betont und weitergeführt werden. Bereits das Studienheft hat Aufzeichnungen über diesen Einzug: „Zuschauer auf den Dächern und Thoren beim Einzug des falschen Demetrius. — Die Schiff Brücke zu Moskau über welcher eine Ehrenpforte. Eine lange Strasse hinab, sieht man gemahlte Zuschauer Kopf an Kopf, eben so auf Fenstern und Dächern — dieser reiche Anblick des Menschengedränges muss auf einmal das Auge treffen, wenn eine Gardine gezogen wird. Beim Vorüberzug hält der falsche Demetrius an, und fragt einen Bojar wie sich das Volk benehme." (K. 201, 21.) In gleicher Weise wird der Prospekt der Stadt Moskau im Szenar (K. 160, 14) geschildert: „man blickt, so wie verwandelt wird, in ein unermessliches Gewühl von Häusern und Thürmen in der Ferne hinaus, der halbe Prospekt Vorhang besteht aus dergleichen und einige Kuppeln schimmern von Goldblech. Näher und in den Coulissenstücken unterscheidet man Zuschauer aus Fenstern und Dächern und Gerüsten. Eine Schiffbrücke über die Moskwa kann vorkommen, wodurch der Zug dupliert wird."

Damit nun dieser Krönungszug nicht dem in der Jungfrau von Orleans gleich wird, soll er, wie in der eben angeführten Weise, anders disponiert werden; ausserdem soll sie sich in ihrer Einleitung und ihren Ereignissen unterscheiden. (K. 160, 27.) „Eingeleitet wird sie schicklich durch eine Gewaltthätigkeit an der Familie des Boris, durch ausgeschickte Kundschafter des Demetrius, kurz durch Einmischung des Düstern und des Schrecklichen in die öffentliche Freude. Misstrauen und Unglück umschweben das Ganze." Das Ganze soll einen durchaus kriegerischen Eindruck machen, Demetrius zu Pferde sein, und charakteristisch soll sein, dass die Polen und Kosaken, „die eine ausländische feindliche Nation sind, den Zug anführen, (K. 161, 3), denn

dadurch wird Missstimmung und Misstrauen der Russen geweckt. Schiller notiert: (K. 160, 36) „auch muss der Zug durch ein Ereigniss unterbrochen werden“; welch ein Ereignis dies sein soll, ist nicht gesagt. Man nehme hinzu, was im Studienheft (K. 201, 27) steht: „Beim Vorüberzug hält der falsche Demetrius an, und fragt einen Bojar, wie sich das Volk benehme.“ Wenn der Zug vorüber, erhebt sich ein Unwetter, ein Sturm, „und erschreckt alsbald das abergläubische Volk“. (K. 201, 30.)

Der vierte Akt

Zwischen den dritten und vierten Akt fallen mehrere wichtige Begebenheiten: zuerst alle Unternehmungen Romanows zu Gunsten der Kinder des Zaren Boris. Romanow hat Moskau verlassen, um zur Armee zu eilen, nachdem er Axinien und den jungen Zar der Treue der Bojaren anvertraut hat. (K. 159, 24.) Bei der Armee kann er jedoch nichts ausrichten, denn sie ist schon zum Demetrius übergegangen oder sie trennt sich bei dieser Gelegenheit. (K. 153, 26.) (K. 212, 20.) „In seiner Abwesenheit von Moskau wird das Volk in dieser Stadt zum Aufstand gegen Feodor und Axinia gereizt, es stürmt den Pallast und nimmt diese beiden Kinder des Boris gefangen.“ (K. 153, 29.) (K. 212, 16.) (213, 21.)

Eins der ersten für Demetrius verhängnisvollen Ereignisse nach dessen Einzug sollte sein Zusammentreffen mit Axinia sein. Im Studienheft (K. 202, 5) heisst es: „Die Prinzessin Axinia wird vor den falschen Demetrius gebracht und nachher in ein Nonnenkloster gesteckt, wo sie den Namen Olga annimmt.“ Etwas später, an der Stelle, wo Schiller unter Pro die für den Demetriusstoff günstigen Motive notiert, schreibt er (K. 220, 19): „10. Dass der Betrüger eine andere liebt, nachdem er sich der Polnischen Braut verschrieben hat, dass jene andre die Tochter des gestürzten Czars ist, auch diess führt ein tragisches Interesse mit sich.“ Dazu in der Marginalie: (K. 220, Anm. 3) „Grosser Moment, wenn ihm die Axinia vor Augen gestellt wird.“ Das aber ist eine wichtige Frage, und Schiller notiert sie auf einer Seite des

Studienheftes zweimal: „W i e kommt Demetrius mit der Axinia zusammen?“ (K. 221, 29. 222, 17). In den Skizzen wird eine Entscheidung getroffen, nachdem Schiller noch kurz daran gedacht hat, den Demetrius mit der Axinia bekannt zu machen, noch ehe dieser seine Geburt weiss, also in Tula. Aber die Schwierigkeit der Motivierung dieses Zusammentreffens lässt es ihm vorteilhafter erscheinen, die Begegnung erst später, erst nach der Enthüllung erfolgen zu lassen. So heisst es denn (K. 101, 7): „Demetrius kommt mit der Axinia später zusammen, erst nachdem er seine Geburt weiss, nachdem er seine Mutter gesehen, nachdem er schon in Moskau eingezogen. Diese Nebenhandlung giebt dem IV ten Act ihren Inhalt und füllt den Raum aus zwischen seinem Czarischen Einzug und der unheilbringenden Ankunft der Marina.“

Bei welcher Gelegenheit nun Demetrius die Axinia zum ersten Male sehen sollte, ist nicht entschieden. In den Skizzen ist angegeben: „Er (Demetrius) rettet selbst die Axinia aus den blutgierigen Händen der Kosaken oder des Volkes.“ (K. 100, 29.) Danach würden wir das Zusammentreffen in die Zeit des Volksaufstandes in Moskau setzen können, also in die Zeit zwischen 3. und 4. Akt. Anders kann es nach einer Stelle im Szenar erscheinen (K. 119, 16): „Axinia, die sich zu den Füssen der Czarin Marfa vor der Brutalität der Pohlen rettet. Hier kommt Demetrius zum erstenmal mit ihr zusammen.“ Dies Zusammentreffen könnte sehr wohl eine der Anfangsszenen des vierten Aktes darstellen. An einer zweiten Stelle des Szenars notiert Schiller kurz: (K. 154, 1) „Indessen ist der Einzug des Betrügers in Moskau geschehen und Demetrius hat Axinia gesehen. Sie wird in den Kreml zu ihm gebracht und er zeigt ihr Liebe, die sie verabscheut.“

Die Reihenfolge der einzelnen Szenen des vierten Aktes ist nur schwer annähernd zu bestimmen. Nach dem Szenenabriss im ersten Teil des Szenars (K. 119, 19) ergäbe sich

diese Folge: 1) Szenen des Demetrius mit Axinia. 2) Versammlung Missvergnügter. 3) Demetrius mit der Marina. 4) Tod der Axinia. 5) Trauung des Demetrius mit Marina. 6) Verschwörung der Bojaren. 7) Romanow im Gefängnis. Der zweite Umriss im Szenar hat etwas andere Folge: (K. 161, 5 ff.) 1) „Demetrius als Czar im Kremel". Unter dieser Überschrift sind eine Reihe von Motiven vereinigt. Die hauptsächlichsten sind a) Neigung zur Axinia, b) das Verhältnis des falschen Demetrius zu seiner vorgeblichen Mutter, c) Zuskys Begebenheit und die anfangende Unzufriedenheit mit dem neuen Herrn. Im allgemeinen ist die Stellung des Demetrius eine schwierige und unglückliche. Hier ist auch die Gelegenheit, wo Odowalsky in sonderlicher Weise sein Versprechen einlösen kann, das er der Marina gegeben: (K. 162, 4) „Odowalsky ist aber attent auf alles was vorgeht und nimmt die Vortheile der Marina wahr. Er weiss zu machen, dass der Czar in der Gewalt der Pohlen bleibt, dass er diese nöthig braucht, dass er sich nur durch sie erhält. Er entfernt soviel möglich alle Russen aus seiner Nähe, er beleidigt die Russen in des Czars Nahmen, er bekommt den Kremel in seine Hände." Hierzu sollte eine wichtige und wertvolle Szene kommen, die Demetrius mit Solticow hat. „Solticov macht sich bittere Vorwürfe, dass er sein Vaterland an den Demetrius verrathen; er will aber nicht zum zweitenmal Verräther seyn und ergreift ein anderes Expediens. Da das Unglück einmal geschehen, so sucht er es wenigstens zu vermindern, er sucht die Macht der Pohlen zu schwächen. Solticov wird dadurch interessant, dass er Loyauté und aus Abscheu vor Verrath wider sein Gefühl die einmal ergriffene Parthei behauptet, wobei er auch umkommt. Er nimmt seinen Tod als Strafe für seine Fehler an und bekennt es sterbend dem Demetrius selbst." Und an diese Szene reiht sich vielleicht gleich die Szene an, die Demetrius mit Hiob hat. Die Liebe nämlich zu Axinia hat für Demetrius doppelten Wert. Ausser dass er sie liebt, hofft er durch sie sich

auf dem Thron zu befestigen (K. 111, 1). Infolge dieser Liebe aber möchte er „gern sein polnisches Engagement vergessen und brechen.“ (K. 161, 15.) „Undankbarkeit gegen die Pohlen ficht ihn wenig an — Aber indem er diese Überlegungen anstellt, ist Marina schon unterwegs, und er verwünscht jetzt diese Verbindung eben so sehr als er sie anfangs suchte.“ (K. 101, 3.) Über diese Frage hat er mit Hiob eine Unterredung. „Hiob findet nichts leichter, er giebt ihm eine hohe Vorstellung von seiner Czarischen Gewalt, von seiner Machtvollkommenheit und seinem Willen“ (K. 162, 34). Auch die geheimen Gründe, die Hiob hat, den Demetrius direkt zum Treubruch gegen Marina zu veranlassen, gibt Schiller an: „Hiob will nur die Pohlen losseyn und hofft dann desto ehr auch den Demetrius zu stürzen.“ (K. 162, 1.)

Die Reihenfolge bis zu der ersten Marina-Szene wäre etwa die: 1) Expositionsszenen, um die neue Charakterart des Demetrius zu schildern, seit Tula, seit dem Einzug in Moskau. Schiller gibt hier kurze Stichworte: „Mehrere Actus der höchsten Gewalt kommen vor, die sehr ins Despotische fallen. Herrscher und Sclaven. Czar und Bojaren. Diak. Rynda. Strelzi. Margeret. Gebrauch von den Czarischen Schätzen.“ (K. 161, 27.) Hierin fiele auch, was Schiller als „Zusky's Begebenheit“ bezeichnet, (K. 161, 9) d. h. nach dem Studienheft (K. 201, 33) „Verurteilung des Knjäs Schuskoi weil er die Aechtheit des Demetrius bezweifelt. Es zeigt sich bei Demetrius „ein „ombrageuser höchst empfindlicher Stolz und launischer Despotismus“, (K. 161, 20), und auf der andern Seite kann er die „Pohlen und Kosaken nicht in Ordnung halten, die ihm durch ihre Freiheit in der Meinung des Volkes schaden.“ (K. 161, 12.) Bei diesen Szenen sollte sich Gelegenheit geben, das Verhältnis des falschen Demetrius zu seiner vorgeblichen Mutter darzulegen (K. 161, 7). „Er vernachlässigt die alte Czarin.“ (K. 161, 17.)

Daran schliessen sich die Axinia-Szenen, in denen Demetrius um Axinias Liebe wirbt.

Es folgt die Szene mit Hiob über das Verhältnis zu Marina und zuletzt die Solticowszene.

Das ganze hat die Überschrift: „Demetrius als Czar im Kreml.“

Danach setzt die Verschwörung gegen Demetrius ein. Wir dürfen annehmen, dass auch diese Szenen im Kreml spielen. Die Seele der Verschwörung ist Zusky. „Zusky versteht sich darauf, die Stockrussen zu behandeln und sezt sie in Feuer.“ (K. 163, 15.) Die Gründe, die den Russen Anlass zur Unzufriedenheit geben, sind zumeist solche, die aus der Verschiedenheit der Sitten und Gebräuche entspringen. „Die Stockrussen ärgern sich an dem liberalen Betragen des Demetrius und an seinen ausländischen Sitten. Seine Popularität, Simplizität, Verschmähung des steifen Ceremoniells wird von dieser Parthei getadelt. Andre beschweren sich über verlezte Gebräuche. Instrumentalmusik und Jagdhunde in den Kirchen — Nichtgebrauch der Bäder — Unterlassung des Mittagsschlafs — Polnische Kleidertracht — Zurücksetzung der Russen bei Tafel.

Andre haben die Brutalität der Pohlen und Kosaken erfahren.“ (K. 163, 3.) Das Schlimmste aber ist, dass Zweifel an der Person des Demetrius umherschleichen, die sich aber auf lächerliche Dinge gründen. (K. 163, 13.)

Während dieser ersten Verschwörungsszenen erfolgt die Ankunft der Marina. „Es ist die Rede von der gewaffneten Ankunft der Marina“ (K. 163, 20). „Diese Szene wird unterbrochen durch die brutale Dazwischenkunft der Pohlen, die sich in Moskau als Herren aufführen.“ (K. 163, 17.)

Es folgt als dritter Hauptteil dieses vierten Aktes die „Ankunft der Marina“. Hier hat Schiller im Szenar nur die Überschrift; die Seite sonst ist leer. Wie weit die Ankunft der Marina szenisch verarbeitet werden sollte, ist nur in ganz unbestimmten Zügen klar. Ihre Hauptbedeutung liegt darin, dass durch die bewaffnete Ankunft der Polen die Unzufriedenheit der Russen noch verstärkt wird, sodass die Verschwö-

rung nunmehr in vollen Gang kommt. Im Studienheft (K. 204, 3) heisst es: „Mit der Marina kommt ein grosses Gefolg von Pohlen nach Moskau, welches die Catastrophe herbeiführt.“ Die Marginalie dazu: „Pohlen nehmen Waffen aus ihren Reisewagen welches bemerkt wird. Böses Hochzeitgeräthe.“ Im ersten Szenar (K. 120, 7) ist die Szene Demetrius-Marina kurz skizziert: „Demetrius mit der Marina. Falscher und kalter Empfang den sie aber trefflich zu dissimulieren weiss. Sie besteht auf einer schnellen Vermählung.“ „Rauschende Anstalten zu dem Feste.“ Wichtig ist nun: „Wenn der Czar fort ist, giebt Marina die tödlichen Befehle und instruiert ihre Pohlen.“ Bevor aber diese Tötung der Axinia erfolgt, sollte — vielleicht — eine Szene kommen, in der Romanow wieder erscheint. Es heisst im ersten Szenar (K. 120, 5): „Romanow, unkenntlich und verkleidet, kommt nach Moskau die Axinia suchend.“ Das zweite Szenar hat eine Seitenüberschrift „Romanow“, jedoch ohne Aufzeichnungen.

Dann die Szene „Axinia getödet“. Auch hier hat das zweite Szenar nur eine Seitenüberschrift. Im ersten Szenar heisst es (K. 120, 13) „Axinia auf der Marina Geheiss getödet. Sie war nah daran Czarin zu werden und muss ins Grab wandern. Ihr schöner Tod. Sie fürchtete ein grösseres Übel, sie fürchtete zur Gemahlin des Betrügers durch Gewalt gemacht zu werden. Mit Freuden nimmt sie den Giftbecher aus der Hand ihrer Feindin oder des von ihr gesendeten.“ Eine Marginalie dazu:

„Bringst du mir den Tod? O sei willkommen
Ich fürchtete, es sei die Czarenkrone!“
(K. 120, Anm. 1.)

Das Studienheft verschiebt diese Szene, indem es sie als „eine Episode des Hochzeitsfestes“ bezeichnet, doch müssen wir sie nach dem Szenar noch vor das Fest ansetzen. Charakterisierend wird hinzugefügt: „Diess ist eine rührende Zwischenscene — Schmerz des Romanow, welcher in Wuth

übergeht und ihn zur Gegenrevolution treibt — Schmerz des Demetrius ist gleich heftig.“ (K. 240, 4.)

Der Akt schliesst mit der Szene „Romanow hat eine Erscheinung“. Diese Szene spielt im Gefängnis. Es ist anzunehmen, dass Romanow bei dem Versuch, Axinia zu retten, gefangen genommen worden ist. „Romanow hat die Erscheinung von der Axinia und wird zum Thron berufen. Er soll ruhig das Schicksal reifen lassen und sich nicht mit Blut beflecken“. (K. 120, 25.) Eine spätere Stelle des Szenars lautet: „Romanow wird durch eine wunderbare himmlische Gewalt getröstet und von der blutigen Unternehmung gegen Demetrius zurückgehalten. (Entweder erscheint ihm der Geist der Axinia oder ein Seher, ein Eremit, ein heiliger Mann giesst Balsam in seine Wunde und eröfnet ihm die Zukunft.) Diese Scene erhebt über das Stück hinaus und beruhigt das Gemüth durch ein erhabenes Ahnden höherer Dinge.“ (K. 154, 9.)

Für den vierten Akt kommt noch eine Szene in Betracht, deren Einordnung schwierig, fast unmöglich ist: Demetrius auf einem Balkon im Kreml. Sie findet sich nur im Studienheft: 219, 31. 221, 21. 230, 30. Nur 221, 21 gibt eine kurze Notiz: „Monolog des Demetrius, wenn er sich als Betrüger denkt und die Nothwendigkeit doch fühlt, sich als Czar zu behaupten. Das ungeheure Moskau liegt unter dem Balkon seines Schlosses.“

Der fünfte Akt

Zwischen den vierten und fünften Akt fällt die Trauung und Krönung des Demetrius. Dies ist durchaus die Voraussetzung der beiden Szenenübersichten im Szenar. Im Studienheft liegen die Dinge etwas anders. Hier wird (209, 22) unter den „Theatralischen Motiven" angeführt. „25. Die Hochzeit, die Trauung, die Krönung". Ebenso ist es 218, 22; 227, 24; und 235, 14. Man darf die Anschauung des Szenars wohl als die abschliessende und massgebende ansehen.

Der fünfte Akt setzt also, nachdem die Vermählung und Krönung erfolgt ist, ein mit einer Szene zwischen Demetrius und Marina. Das zweite Szenar hat nur die Überschrift: „Demetrius und Marina nach der Vermählung und Krönung." (163, 27.) Im ersten Szenar dagegen ist diese erste Szene nach ihrem Grundthema kurz angegeben (120, 29): „Marina schmeichelt ihm, sie gesteht ihm, dass sie ihn nicht für Jwanowiz hält und nie dafür gehalten. Dann lässt sie ihn allein." In dieser Unterredung sollte Marina's kalte, selbst grausame Natur zu Tage treten. Es heisst weiter: „Er bleibt allein und sucht sich zu betäuben." Jetzt sollte der seit der Szene an der Desna nicht mehr erwähnte Kasimir dem Demetrius Treue und Ergebenheit beweisen. Man erinnert sich, dass Schiller sogar daran gedacht hat, den Kasimir von der Lodoiska selbst spielen zu lassen. Der Inhalt

dieser Szene ist durch den Auftrag, den Kasimir hat, nämlich immer um den Demetrius zu sein und ihn in jeder Not zu schützen bestimmt. Sodann hat die Szene Stimmungswert. In den Skizzen heisst es (84, 7): „Er (Demetrius) fragt den Kasimir, Lodoiskas Bruder, nach jenem Jüngling d. i. nach sich selbst als ob er eine fremde Person wäre so unähnlich fühlt er sich selber, und soviel hat er indessen erlebt, dass jene Tage ihm nur noch im Dämmerschein zu liegen scheinen — An diese süssen schmelzenden Erinnerungen knüpft sich hart und schneidend die furchtbare Gegenwart, die Gewalt ohne Liebe, die schwindlichte Höhe ohne Ruhe, kurz seine volle Czarsmacht an, und die Grausamkeit packt schnell wieder seine gequälte Seele.“

Während dieser Szene bricht die Verschwörung im Palast aus. Es entsteht ein Lärm. „Man irrt sich anfangs über die Ursache des Tumults. Flüchtige Pohlen hereinstürzend rufen: rettet euch. Demetrius entspringt mit dem Degen. Verschworene stürzen herein, suchen ihn. Lodoiskas Bruder opfert sich für ihn allein auf, da alle übrigen nur auf ihre Rettung denken“. (K. 121, 1.) „Lodoiskas Bruder stirbt in der Vertheidigung des Demetrius“ (K. 84, 20).

Demetrius flieht indessen zur Zarin Marfa. Die folgende Szene „versezt sich in ihr Gemach, und sie ist im Gespräch mit einigen Kammerfrauen, wenn Demetrius hereintritt — Der Lerm des Aufruhrs hat sich schon bis zu ihr verbreitet und eben davon ist die Rede, wenn der Czar erscheint.“ (K. 164, 16.) „Es wird angenommen, dass sie sich diese Nacht im Kremel befindet“ (K. 164, 14). Schiller fügt die Frage hinzu: „Ist sie beim Vermählungsfest zugegen gewesen?“

Demetrius verlangt, Marfa solle sich für ihn erklären. Die Gründe, durch die er sie dazu bewegen will, sind andre als die in der ersten Zusammenkunft. „Besonders . . ist jezt alles dringender, mächtiger, passionierter“ (K. 164, 21). Hauptsächlich ist es Furcht, durch die er auf sie einwirken will, Furcht vor seiner Verzweiflung und vor den Russen,

welche ihr den alten Betrug nicht verzeihen werden. (K. 164, 25.) „Demetrius dürfte in dieser Scene ganz offen mit der Sprache herausgehen und der Marfa erzählen, wie er selbst getäuscht worden. Dadurch erwirbt er Mitleiden und recapituliert zugleich die Hauptmomente der Handlung. Auch wird sich diese Scene dadurch desto mehr von seiner ersten, die er mit ihr gehabt, unterscheiden.“ (K. 164, 35.)

Die Rebellen stürzen herein, Demetrius bringt sie zum Schweigen. In dem Augenblick, wo er sie für sich gewinnt, dringt Zusky herein, von wütenderen Rebellen begleitet, darunter Popen, und verlangt von Marfa, dass sie das Kreuz darauf küssen solle, dass Demetrius ihr Sohn sei. Sie schweigt, zaudert; „Anstatt zu antworten geht sie ab, oder wendet sich bloss ab, oder zieht ihre Hand zurück, welche Demetrius fest hielt.“ (K. 166, 11.) Man erkennt ihre Absage. Demetrius wird erstochen.

In dem Schluss des Stückes versteht Marina es, sich zu retten. Von Rebellen verfolgt flüchtet sie ins Zimmer der Marfa, wo sie eben ankommt, wenn Demetrius ermordet worden ist. Von ihren Gegnern bedrängt, verleugnet sie mit sicherer Kaltblütigkeit den Demetrius und stellt sich als selbst von ihm getäuscht. Ein Lösegeld, die Aufopferung ihrer Kostbarkeiten, die Androhung polnischer Rache retten ihr Leben.

Zusky nimmt die Insignien der Zargewalt an sich. Ihm ist es darum zu tun, Russlands Thron zu besteigen, „welches er von ferne einleitet“ (K. 167, 5).

Das Drama schliesst nun sehr merkwürdig mit dem Monolog einer ganz neu auftauchenden Gestalt. In den Collektanea schon heist es (K. 255, 11): „Am Ende des Stückes bei der Katastrophe des Demetrius, zeigt sich derjenige, welcher nachher seine Person spielen wird und entflieht mit seinem Siegel.“ In helleres Licht ist diese Gestalt im Szenar gerückt. Hier heisst es (K. 167, 9): „Wenn alles hinweg ist, so kann einer von der Menge zurückbleiben, welcher das

Czarische Sigel sich zu verschaffen gewusst hat oder zufällig dazu gelangt ist . . . . (K. 167, 23) der Mensch ist ein Cosak von verwegenem Muth, der schon vorher vorgekommen und sich zu einem kecken Abentheuer und zur Glücksritterschaft geschickt angekündigt hat . . . (K. 167, 11). Er erblickt in diesem Fund ein Mittel, die Person des Demetrius zu spielen und gründet diese Hofnung noch auf manche andere Umstände. 1) Das Interesse der Pohlen die bürgerlichen Unruhen in Russland zu verlängern 2) Die Gesinnungen der Kosaken 3) Der Mangel eines gesetzmässigen Prätendenten 4) Das Glück des ersten Demetrius 5) Die Gesinnung der Marina 6) Die Schwierigkeit des ersten Betrügers in der Folge zu beweisen.“

„Dieser Monolog des zweiten Demetrius kann die Tragödie schliessen indem er in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken lässt und gleichsam das Alte von neuem beginnt.“

Sambor-Akt

1. Garten des Woiwoden.

    a. Marina. Schwestern.
    b. Demetrius. Vorige.
    c. Marina. Schwestern.
    d. Lodoiska. Vorige.
    e. Demetrius. Palatinus. Vorige.
    f. Gesinde. Woiwode. Vorige.
    g. Demetrius. Lodoiska.

2. Zimmer des Woiwoden.

    a. Woiwode. Russische Flüchtlinge.
    b. Marina. Vorige.
    c. Marina. Lodoiska.

3. Gefängnis des Schlosses.

    a. Demetrius. Wärter.
    b. Woiwode. Russen. Marina. Vorige.
    c. Reichstagsbote. Vorige.

4. Trinkstube.

    Polen. Marina.

5. Zimmer des Woiwoden.

    a. Woiwode. Marina.
    b. Demetrius. Vorige.
    c. Demetrius. Edelleute.
    d. Demetrius. Lodoiska.
    e. Lodoiska.

Erster Akt

Der Reichstag in Krakau.

a. Die Sitzung des Reichstages
Demetrius.

b. Demetrius. Mnischek. Odowalsky (Korela).

c. Der König. Kanzler. Marschall.
Bischof. Demetrius. Mnischek.

d. Marina. Die Vorigen.

e. Marina. Odowalsky.

f. Marina. Mnischek.

Zweiter Akt

1. Kloster am Belosero.
   - a. Zug der Nonnen. Marfa. Olga.
   - b. Fischerknabe. Die Vorigen.
   - c. Hiob. Marfa.

2. Anhöhe an der Desna.

   Odowalsky. Offiziere.
   Demetrius.

3. Russisches Dorf.

   Bauern. Posadnik.

4. Lager der Borisovischen Armee.

   Russische Generale.

5. Lager des Demetrius.
   - a. Demetrius. Offiziere.
   - b. Demetrius. Solticow.

Dritter Akt

1. Moskau. Der Kreml.
   a. Hofleute. Hiob.
   b. Boris. Vorige. Arzt (?).
   c. Boris. Hiob.
   d. Boris. Axinia.
   e. Axinia.
   f. Boris. (Axinia gleich darauf entfernt.)
   g. Axinia. Bojaren.
   h. Boris. Axinia — Bote.
   i. Romanow. Die Vorigen.
   k. Bojaren. Die Vorigen.
2. Tula.
   a. Demetrius. Polen. Boten.
   b. Demetrius. Fabricator doli.
3. Zelt.
   a. Marfa. Olga.
   b. Marfa. Demetrius.
4. Strassenzug in Moskau.
   Einzug des Demetrius.

Vierter Akt

1. Der Kreml. Saal des Demetrius.
   - a. Polen. Russen. Demetrius. Odowalsky. Zusky.
   - b. Demetrius. Axinia.
   - c. Demetrius. Hiob.
   - d. Demetrius. Solticow.

2. Der Kreml. Ein Saal.

   Russen. Zusky. (Verschwörung.)

2. Die Stadt Moskau.
   - a. Einzug Marina's.
   - b. Romanow gefangen.

4. Der Kreml.

   Axinia's Tod.

5. Gefängnis.

   Romanow's Vision.

Fünfter Akt

1. Der Kreml. Saal des Demetrius.
    a. Demetrius. Marina.
    b. Demetrius.
    c. Demetrius. Kasimir.
    d. Rebellen. Die Vorigen.
2. Der Kreml. Saal der Marfa.
    a. Marfa. Demetrius.
    b. Rebellen. Die Vorigen.
    c. Rebellen. Zusky. Die Vorigen.
       Tod des Demetrius.
    d. Marina. Die Vorigen.
    e. Der Siegeldieb.

Der tragische Gehalt

des

„Demetrius“

Wenn im folgenden eine Untersuchung des tragischen Gehalts in Schillers „Demetrius“ gegeben wird, so soll die Aufgabe darin bestehen, zu analysieren, was in den Personen und der Handlung des Dramas zum Ausdruck kommt d. h. die Grundsätze darzulegen, nach denen Charaktere und Handlung angelegt sind, um das zu finden, was nach Schillers Absicht das Tragische sein soll.

Am besten beginnt diese Untersuchung bei zwei Charakteren, die beide von Schiller mit grosser Liebe skizziert und durch die Bezeichnungen tragisch und rührend eindeutig charakterisiert sind: bei Marina und Lodoiska. An dem Gegensatz dieser beiden Gestalten wird ein erster Bestandteil, vielleicht der grundlegende in Schillers Begriff des Tragischen zu Tage treten.

Marina und Lodoiska

Ausserordentlich oft hat sich Schiller mit dem Charakter Marina's beschäftigt. Gerade ihr Charakter war ihm bedeutungsvoll und im besonderen, wie er sich im Sambor-Akt darstellt. Das Merkwürdige bei der Gestalt der Marina, soweit die Ökonomie des Stückes in Betracht kommt, ist, dass sie eigentlich nur in dem jeweilig ersten und im letzten Akt erscheint. In beiden Akten ist sie von höchster Bedeutung: Skizzen 251 = K. 106 ff. heisst es: „Marina ist die Bewegerin der ganzen Unternehmung, die den ersten Impuls hineinbringt und die auch die Catastrophe herbeiführt.“ (K. 204.) Hierzu muss man sich jedoch vergegenwärtigen, dass nicht Marina allein diejenige ist, die die Ursache zu jener ersten bedeutungsvollen Peripetie im Schicksal des Demetrius darstellt; hier spielt eine ganze Reihe von Ursachen und Vermittlungen zusammen, aber sie sollte es sein, die den Demetrius, der im ersten Gefühl der neuen Würde und Macht nur an den Besitz ihrer schönen Person dachte, auf das Politische hinwies (K. 234, 14. 95, 10), ihn daran erinnerte, dass er Zar sei und es nicht sei, dass Russland und Russlands Thron noch erst mit dem Schwert erobert werden müsse. Und so in der Tat brachte sie den ersten Impuls in das grosse politische Unternehmen.

Es ist für ihren Charakter wesentlich, dass sie ganz von politischem Ehrgeiz beherrscht ist und zwar so sehr, dass jedes andere reine, menschliche Gefühl in ihr durch

diesen Ehrgeiz fast erstickt wird: sie gibt alles preis, ihre Wahrhaftigkeit, ihre Lauterkeit, ihre Schamhaftigkeit, um des einen Zieles willen, das wie blendend vor ihren Augen steht. Sie hat einen ungemein scharfen Verstand, der sie das zunächst Notwendige und Nützliche klar erkennen lässt, und eine starke Spannkraft, die sie unermüdlich sein lässt in der Ausführung dessen, was jeweilig geschehen muss (K. 170, 21). Sie ist „eine hellsehende politische Intriguantin und entwickelt . . . grenzenlose Herrschbegierde" (K. 130). „Sie will Zarin von Moskau werden, sie will ihre Schwestern überstrahlen" (K. 238, 18). Und dieser Ehrgeiz ist es, der ihre innere Stellung zur Sache des Demetrius bedingt. Während im Augenblick der Entdeckung alles von der Echtheit des Demetrius überzeugt ist, zweifelt sie keinen Augenblick, dass er mindestens ein betrogener Betrüger ist, aber sie bebeträgt sich, als ob auch sie an ihn glaube. (K. 238, 2.) Sie zeigt sich zwar stolz im Kreis ihrer Umgebung, aber dieser Stolz ist kein edler Adelsstolz (K. 239, 11), sondern nur das Ergebnis eines Charakters, der unbedingt herrschen will. „Alles bringt sie dem Ehrgeiz und der Herrschsucht zum Opfer und erschrickt vor keiner kühnen That. Demetrius selbst ist ihr nur ein Mittel, sie hat nicht nöthig an ihn zu glauben, um ihr Schicksal mit dem seinigen zu verbinden, auch wird sie durch seinen Fall nicht mit zu Grunde gerichtet sondern trennt mit geschickter Behendigkeit ihr Geschick von dem seinigen" (K. 106, 30 ff). Und so erscheint sie im Beginn des fünften Aktes als die „kalte Furie", die kaum am Ziel ihrer Wünsche angelangt grausam genug ist, dem Betrüger schonungslos zu erklären, dass sie ihn immer für einen solchen gehalten.

Nun ist es bedeutungsvoll, wenn Schiller schreibt: „Marina steht als . . . ein Charakter von tragischer Grösse unter ihren Schwestern" (K. 92). Prüft man diese und die beiden andern Stellen, an denen vom Tragischen bei ihr gesprochen wird, genauer, besonders in welchem Zusammenhang sie

stehen, so ergibt sich ihr Wert für das Verständnis des Tragischen bei Schiller. In der eben angeführten Stelle Skizzen 255 (K. 92) heisst es: „Marina steht als eine selbständige Natur und als ein Charakter von tragischer Grösse unter ihren Schwestern.“ Dieser Zusatz „unter ihren Schwestern“ und der Zusammenhang in dem der ganze Satz steht, geben zu erkennen, dass es sich um eine Marina in den ersten Anfängen des Drama's handelt, noch ehe die Entdeckung des Demetrius erfolgt ist. Ausdrücklich ist dies betont an der zweiten Stelle Skizzen 252. K. 107, 1: „Es ist also der Sache gemäss, dass Marina anfangs ein grosses Interesse einflösse, indem sie sich einer grossen Sinnesweise, starker Passionen und einer kühnen Handlungsart fähig zeigt. Sie hat Grösse genug zu einem tragischen Charakter.“ Deutlich wird hier, dass zum tragischen Charakter Grösse erforderlich ist, die sich im einzelnen als grosse Sinnesweise, starke Passionen und kühne Handlungsart charakterisiert. Der gleiche Bezug auf den Beginn des Dramas liegt an der dritten Stelle vor Skizzen 253, K. 108, 6: „Mit starken bestimmten Zügen muss sich sogleich der Charakter der Marina zeichnen . . . . Nächst (Demetrius) muss Marina interessieren durch tragische Grösse des Charakters.“

Worin besteht nun die tragische Grösse im Charakter der Marina, also der Marina im Beginn des Drama's?

Bei ihrem ersten Auftreten erscheint sie unter ihren Schwestern. Diese an polnische Grosse verheiratet, kennen nichts Höheres, als sich derartig arrangieren zu können. Ganz anders Marina. Sie ist wegen ihrer freien Denkart und ihres leidenschaftlichen und rastlosen Wesens das Sorgenkind ihres Vaters. Sie hat bereits einen Roman, eine Liebschaft gehabt, und man hat ihr durch den Sinn fahren müssen. (K. 107, 24.) Sie steht im Begriff sich in einen neuen derartigen Roman einzulassen. Aber diese Liebschaften interessieren sie nicht als solche; auch die Beziehungen, in die sie zu Demetrius tritt, beruhen keineswegs auf weiblichem

Liebesbedürfnis. „Ihr Wohlgefallen an dem jungen Dmitri gründet sich mit auf ihren herrschsüchtigen Charakter.“ (K. 223, 7.) „Ihr immer unruhiger Geist, dem eine andere Nahrung fehlt, spielt mit der Liebe“ (K. 226, 5). Denn „der Kreis, in dem sie lebt, ist ihr zu eng, zu klein, sie strebt heraus aus der leeren Alltäglichkeit ihres Lebens — sie ist wie ein Adler, der sich in einem engen Gitter gefangen sieht. In dieser unruhigen Stimmung beschäftigt sie die Leidenschaft des Grischka, sie findet in ihm ein Wesen, dem sie gebieten kann, seine Huldigungen schmeicheln ihr, weil er Geist hat, weil er gefällt und unter allen Weibern sie unterscheidet, unter allen Männern sie fasst und versteht.“ (K. 107, 32.)

Aus dieser hochstrebenden Unruhe entspringt ihre Verachtung gegen den Palatinus, ihren Verlobten, und ihre Geringschätzung dessen, was ihre Schwestern „ein Glück, ein Etablissement, eine standesmässige Heirath“ nennen. (K. 223, 20.) (K. 122, 33.) Ihr Geist „strebt höher und verachtet dieses gemeine Glück“ (K. 226, 4). In einer erregten Auseinandersetzung, die sie mit den Schwestern hat, ruft sie aus:

„Was ist das für ein Glück, das ihr mir nennt? Was wächst mir neues und erfreuliches zu, wenn ich vom Hauss des Woiwoden meines Vaters in das Haus des Palatins ziehe? Verändere ich mich im Geringsten? Habe ich Ursache mich auf den folgenden Tag zu freuen, wenn er mir mehr nicht als das heute bringt.

O unschmackhaftes Leben:
Lohnt sich's der Müh zu hoffen und zu streben?
Die Liebe oder Grösse muss es seyn
Sonst alles andre ist mir gleich gemein.“ (K. 105, 7.)

Und eben darum, weil sie eine gewöhnliche Heirat mit ihresgleichen für nichts hält, weil ihr keine Stelle als die höchste imponiert, überlässt sie sich desto unbekümmerter ihrem Wohlgefallen an dem russischen Jüngling.

Und nun tritt die wunderbare Umwandlung im Leben des Demetrius ein: er ist der Zar; und dieser Demetrius liebt sie. Mit einem Schlage erhalten alle mühsam gezügelten Leidenschaften freie Bahn. Und wäre er ein schurkischer Betrüger — der er ja in Wahrheit nicht ist — sie würde mit klarem Blick in das Ungeheure sich mit ihm verbinden, wenn nur dem Betrüger die Macht werden könnte. Und andrerseits — für sie ist er ja ein Betrüger, ein gutgläubiger freilich, aber das bedeutet nichts. Nur darum handelt es sich jetzt: dem Zarentum, das dieser in sie verliebte Jüngling prätendiert und das so wunderlich durch äussere und innere Zeichen bezeugt wird, Macht und Dauer zu verschaffen. Um ihres bis zur höchsten Stelle menschlichen Glanzes strebenden Ehrgeizes willen „wird die Peripetie des Demetrius mit Heftigkeit von ihr ergriffen, es ist gerade ein Gegenstand, wie sie ihn braucht; jetzt ist sie in ihrem Elemente." Wie berauscht beträgt sie sich, aber berauscht von dem blendenden Schimmer des Thrones, den sie für sich selbst inmitten des ungeheuren Russland bereitet sieht. Mit machtvollem Schwung weiss sie ihre Umgebung in die Begeisterung für diese Sache hineinzureissen. Meisterhaft täuscht sie ihre Umgebung über ihre wahren Antriebe und nur dem einen Odowalsky zeigt sie sich offen und unverstellt. Aber indem so durch die Verbindung ihrer stürmenden Leidenschaft mit der Zarensache des Demetrius der Druck, der bisher auf ihr gelegen, beseitigt ist, indem das ganze Spiel ihrer Betätigung fordernden Kräfte sich ungehemmt entfalten kann, hat sie die Befriedigung gewonnen, die ihr bisher versagt war, die sie ersehnte und die ihrer inneren Natur gemäss ist.

Das eigentlich Tragische in ihrem Sein, soweit es sich in den Anfängen uns darstellt, wird am besten an Marina's Gegenbild an dem Charakter der Lodoiska deutlich, denn an diesem Gegensatz wird bestimmbar, wann und wie weit bei Marina als von einem Charakter von tragischer Grösse zu reden ist.

Lodoiska ist das liebende Mädchen, für die der äussere Stand, die Würde des Geliebten nichts und die Person des Geliebten alles bedeutet. Nichts von dem verzehrenden Feuer der Leidenschaft, nichts von dem Gewalttätigen, Herrschsüchtigen der Marina ist in ihr. Und doch ist auch ihre Liebe nicht ohne Grösse. Aber es ist die Grösse des Gemüts, der reinen Seele. Lodoiska's Liebe zu Demetrius ist wie eine milde Herdflamme. Es lässt sich gut dabei ausruhen, dass man nicht wieder fortgehen und glauben möchte, da draussen gebe es keine Stürme, ja kein Leben mehr. Alles an Lodoiska ist jungfräulich, ist keusch und ohne Absicht. Sie wird nur einmal lieben und den nie vergessen, um den sie soviel Schmerzen gelitten, den sie einmal so nah sich sah und den das Geschick ihr dann in schwindelnde Fernen entführte, wohin ihre zaghaften Mädchentritte nicht folgen konnten. Ausserordentlich oft nennt Schiller sie eine Nausikaa. Sie ist es, aber weniger nach dem Gedicht Homers als nach der geplanten Dichtung Goethe's.

Sie steht und stand immer gern im Hintergrund, und doch ging das grosse Geschick ihres Demetrius durch ihre Hand; aber sie hätte besser getan, dies Kreuz nie zu zeigen; so hätte sie wenigstens mit dem Geliebten sterben können, denn als sie es weiter gab, entriss sie ihn mit eigenen Händen ihren Augen und ihrer Hoffnung.

Dreimal im Drama spielt die Liebe eine Rolle für Demetrius. Er liebt Marina zu Sambor, und diese Liebe ist das lockende Traumbild, solange er im Stand der Niedrigkeit zu dem schönen Fräulein nur aufschauen kann, diese Liebe ist sein erster Gedanke, sobald er Zar ist, sie wird sein Glück; aber sie wird auch seine Qual und die Ursache seines schreckenvollen Unterganges. Marina kennt kein Gefühl der Liebe und lohnt ihm mit grausamem Hohn.

Dann, als Zar, als ihm Marina längst lästig ist, leidet Demetrius alle Schmerzen versagter Liebe in seinem leiden-

schaftlichen Gefühl für Axinia, die Tochter dessen, den er vom Thron in den Tod gejagt hat.

Lodoiska's Liebe zu ihm ist die zarteste, reinste Liebe, die nichts als Herzensgüte und tatenfrohe Aufopferung ist, sie ist die Liebe jungfräulicher Mütterlichkeit. Und gerade diese Liebe sieht er erst, wenn jene Tage zu Sambor ihm in eine fremde Ferne entschwunden sind und er sich sogar seiner selbst in jenem damals nur als eines Fremden erinnert. Lodoiska kennt keine Taten eigenwilligen Erkämpfens. Ihre Liebe kann schweigen, sie kann dulden und sie gewinnt einen neuen Reichtum im Entsagen, aber sie kann nie aufhören. Demetrius wird gehen; eines Tages wird sie ihn zum letzten Mal gesehen haben. Der klangvolle Ruhm seines Namens und das dumpfe Gerücht seines gewaltsamen Todes wird auch in Sambor zu hören sein. Über das Grab hinaus wird ihre Liebe in unverwelkter Jugendfrische blühen. An allem wird Lodoiska schweigenden Anteil haben, sie „folgt ihm mit ihrem Herzen in die Welt."

Sie selbst kann ihm nicht folgen, aber sie kann ihm das Liebste mitgeben, was sie nächst Demetrius hat: sie führt ihm ihren Bruder Kasimir zu, damit „sie eine treue Seele um ihn wisse." (K. 133.) Und dieser Bruder ist treu; er ist der Erste, der später für Demetrius in den Tod geht und so den rührenden Auftrag seiner Schwester gewissenhaft erfüllt, „den Czaren nie zu verlassen, ihm Leben und Blut zu widmen."

In dem letzten Zusammensein mit Demetrius, im Augenblick als er für immer aus Sambor und von ihr scheidet, selbst da wagt sie nicht mehr als die Frage an ihn:

„Wird nicht dies Herz noch andre Wünsche hegen?"

Und als er es verneint, wiederholt sie:

„Und wirst du nichts nach einem Herzen fragen?"

Da ruft er, statt an Marina zu erinnern, ihr zu:

„Die Krone ist Geliebte, Freund und Bruder.
Wo nur der Wille frey: Da ist dem Herzen

Kein Glück versagt, denn selbst das Herz lernt schweigen
Im freudigen Gewühl des Lebens, wenn
Die Kraft mit Kraft sich bändigt, ist nur Glück."

Und jetzt, in der Unmöglichkeit auf seinen Sinn zu wirken, bricht das Geständnis ihrer Liebe aus. Aber wie keusch und zart!

„So suche dieses Glück und wende
Von mir den Blick, der ehmals mich ergriffen —

sie „hält inne mit Schamhaftigkeit" (K. 73).

Demetrius ahnt wohl ihre Liebe, aber deutlich ins Bewusstsein tritt sie ihm nicht. Auch Lodoiska hält an sich. Dann kommt der letzte Abschied. „Demetrius will sie umarmen, sie erlaubt es nicht und entwindet sich ihm sanft. Man hört indess die Hörner ertönen, er geht ab" (K. 133). Nun ist sie allein. Ein schmerzlich-schüchternes Lebewohl! Lebewohl! Sie sinkt ermattet zu Boden.

Vergegenwärtigt man sich diese Lodoiska, so möchte man geneigt sein, auch ihr das Tragische zuzusprechen. Und doch fehlen ihr dazu zwei wesentliche Bestandteile. Man erinnere sich dessen, was Schiller über die Merkmale aufzeichnet, die dem Charakter der Marina Grösse genug zu einem tragischen Charakter geben. Es waren diese drei:

1. grosse Sinnesweise,
2. starke Leidenschaften,
3. kühne Handlungsart.

Man sieht sofort, dass der Lodoiska die beiden letzten: starke Leidenschaften und vor allem kühne Handlungsart fehlen. Ihr ganzer Charakter ist ihre Liebe, und in dieser Liebe zeigt sie ganz gewiss grosse Sinnesweise. Wenn nun ihrer grossgesinnten Liebe die wünschenswerte Erfüllung nicht wird, so ist diese Nichtbefriedigung zwar in dem Anschauen ihrer ganzen Gestalt rührend aber nicht tragisch, denn einmal tut sie nichts, um ihre Kraft einzusetzen, die Gegenkraft zu überwinden. Und zweitens wird

das Gefühl ihrer Liebe als Gefühl in nichts verändert. Und wenn es wohl traurig ist, dass der zartesten und reinsten Empfindung nicht das Erlebnis wird, dessen ein roheres Empfinden sich allzuleicht erfreut, so hat gerade die vergeistigte Liebe dieser Art ihre Gewährung in sich, indem auch das Leiden zu einer Schönheit wird.

Wenn wir wieder Schillers Ausführung zu Grunde legen, so ist jetzt ersichtlich, inwieweit und wie lange von Marina als von einem tragischen Charakter gesprochen werden kann: nicht länger als bis zur Entdeckung des Demetrius und ihrer Verbindung mit ihm. Bis dahin hat sie alles: starke Leidenschaften und kühne Handlungsart. Wir sehen sie im Gegensatz und zwar im kampffreudigen Gegensatz zu ihren Schwestern und auch zu ihrem Vater. Den Palatinus verachtet sie und zieht den Grischka an sich heran, aber alles, weil sie gedrückt durch die heimatliche Enge ihren Begehrungen und ihrem Drang nach Taten sonst keinen Ausweg weiss. Sie ist der Adler hinter Gitterstäben. Und dazu kommt in diesem ersten Anfang noch die Grösse der Sinnesweise. Schiller hat die Marina bis zur Entdeckung des Demetrius durchaus so angelegt, dass sie keineswegs als die herzlose politische Ehrgeizige der späteren Zeit erscheint. In ihrem ganzen Verhalten gegen Grischka zeigt sie sehr wohl unaffektierte Herzlichkeit. Wenn sie so warm und freundlich für ihn eintritt, als er sich vor den Damen einer ungerechten Beschuldigung wegen verteidigen will, wenn sie das Kreuz überbringt, gewiss mit der freundlichen Erwartung oder Hoffnung, dass sich vielleicht hier irgend ein Rettungsweg für den armen Grischka zeigen möchte, so bewährt sie damit Herzensgüte und vornehme Denkungsart. Man beachte ferner, was Schiller in den Skizzen (K. 92, 32) notiert: Es heisst da in der Gegenüberstellung von Demetrius und Marina v o r der Entdeckung: „Seine Liebe ist eine Kühnheit, die ihrige ist eine Schönheit.“ Wichtig ist nun, was an derselben Stelle kurz vorher steht: (92, 29) „Sie scheint der

Liebe fähig, ehe sich ihr Ehrgeiz entwickelt." Auch das hat Schiller absichtlich betont, dass sie dem Grischka den Vorzug gibt, „noch eh sie sein Stand entdeckt." (K. 92, 28.)

Es ist klar, dass sie, sobald sich ihr Ehrgeiz entwickelt, die Grösse der Gesinnung einbüsst und nur mehr beherrscht ist von der Leidenschaft des Ehrgeizes und dem Tätigkeitsdrang um ihrer politischen Zwecke willen. So verliert sie, um ein tragischer Charakter zu sein, die Grösse der Gesinnung. Dazu kommt, dass sie für ihre starke Leidenschaft und ihre kühne Handlungsart freie Bahn erhält, nun also nicht mehr der Adler hinter Gitterstäben ist, sondern, um im Bilde zu bleiben, der Adler, der sich frei in die Lüfte schwingt.

Denn das ist der zweite Hauptbestandteil, den ein tragischer Charakter bedingt: die widerstrebenden oder hemmenden Gegenkräfte. Der Charakter hat seine eigene Kraft. Und diese ist in eine Ordnung anderer ihm entgegenwirkender Kräfte gestellt, die sich zu behaupten suchen. Aus diesem Kampf von Kraft mit Kraft, die sich an Stärke, wenn auch nicht an sittlichem Recht die Wage halten, entspringt das Tragische im grossen Charakter, indem dieser seinem inneren Recht keine Geltung schaffen kann. Man darf das nicht ein Erdulden nennen, im Sinne von Passivität. Bei Schiller ist da von Passivität keine Rede, es handelt sich vielmehr um höchste Betätigung lebendiger Kraft. Fehlt einer der Bestandteile also von der Grösse des Charakters die grosse Sinnesweise oder starke Leidenschaft oder kühne Handlungsart oder aber werden die widerstrebenden oder hemmenden Gegenkräfte überwunden, so hört das Tragische im Charakter auf: er ist noch dramatisch oder kann es sein, aber nicht mehr tragisch.

Die Tragödie des Boris

Eine zweite Gestalt, die in der Ökonomie des Dramas eine ganz selbständige Stellung einnimmt, ist die des Boris Godunow. Auch bei der Untersuchung des Tragischen in Boris Godunow soll nicht ein bereits feststehender Begriff angewendet werden. Der Begriff des Tragischen ist ein reiner Formbegriff, der in keiner Weise als solcher inhaltlich bestimmt ist. Wie ihm der Dichter einen besonderen Inhalt gibt, das ist die Aufgabe der Untersuchung.

Das der Gestalt des Boris Eigentümliche ist, dass wir ihn nicht anders als in seinem Untergange sehen. Darf man schon vorweg von einer Boris-Tragödie sprechen, so erleben wir nur den fünften Akt dieser Tragödie. Wenn wir Boris zum ersten Mal s e h e n, so ist er eine gebrochene Grösse. Wenn wir zum ersten Mal von ihm h ö r e n, so haben sich schon die unheilverkündenden Wolken über seinem Haupt zusammengezogen. Jene russischen Flüchtlinge berichten von der grausamen Herrschaft des Zaren Boris, von der Unzufriedenheit mit seinem Regiment und von dem Mord, durch den er Zar wurde und dass jetzt der geeignete Zeitpunkt sei, ihn zu stürzen. Um ihn aber richtig zu würdigen, müssen wir ihn anders sehen, als er in der Darstellung dieser russischen Flüchtlinge erscheint.

„Boris ist durch ein Verbrechen Zar geworden" (K. 206, 23). In der Szene mit Hiob im dritten Akt gesteht er es dem Patriarchen ein (K. 149, 1). Für Boris hat sich der

Gedanke, sich auf den Zarenthron zu bringen, mit einer gewissen natürlichen Leichtigkeit ergeben. Die Gemahlin Feodors, des Boris eigene Schwester, ist kinderlos. Feodor selbst, unfähig die Regierung zu führen, hat dies Reich lange seinem Günstling Boris überlassen, der wenn auch nicht dem Namen, so doch der Tat nach der Zar ist. Nun lebt als ein einziger Thronberechtigter nur des Zaren Bruder, Dmitri Jwanowitsch. Dieser muss also beiseite geschafft werden, wenn Boris den Thron einnehmen will. Ist die Ermordung des Prinzen ein Verbrechen gewesen und ist Boris nur durch dies Verbrechen auf den Thron gekommen, so ist er in der Tat doch nach seinem inneren Recht schon vorher Herrscher gewesen und hat als Zar durchaus würdig geherrscht. Gerade darauf beruft sich Boris in der Unterredung mit dem Patriarchen. Er ergreift diesen „mit einer gewissen Heftigkeit, wenn er sagt: Muss ich durch dieses Gaukelspiel untergehen, muss ich wirklich? — Patriarch, es bringt mich von Sinnen. Wahr ist's, ich habe das Reich nicht ganz unschuldig erworben, aber ich habe es gut verwaltet. Wie? Kann ein wohlthätiges Leben ein Verbrechen nicht gut machen? Kann der gute Gebrauch nicht die verwerflichen Mittel entschuldigen?" (K. 149, 2 ff.)

Aber gerade „die blutige Massregel zu seiner Sicherheit wird ihm zum Verderben, der ermordete Demetrius stürzt ihn vom Thron". (K. 206, 25.)

Boris erscheint vor uns als der königliche Herrscher von innerem Recht. Seine Tüchtigkeit, seine Tatkraft und die Würde, mit der er das grosse Reich verwaltet hat, haben ihm ein starkes Gefühl seiner Berechtigung auf den Thron verliehen. Dabei ist die feine Stimme des Gewissens, die ihn des Verbrechens an Recht und Gesetz anklagt, nicht verstummt. Aber er hat geglaubt, in sich ein gleiches Recht und Gesetz zu besitzen, und hat, als der Name sich mit seiner Macht verband, sein Verbrechen wieder gut machen zu können gemeint, indem er gerecht und gut geherrscht hat.

„Boris hat, indem er sich per nefas zum Herrscher machte, alle Pflichten des Herrschers übernommen und geleistet; dem Land gegenüber ist er ein schätzbarer Fürst und ein wahrer Vater des Volkes. Nur in Angelegenheiten seiner Person gegen einzelne Personen ist er argwöhnisch, rachsüchtig und grausam (Dmitri, die Romanows)" (K. 150, 16). Die Einzigen, gegen die er anders, als sonst seine Art war, verfahren ist, sind die gewesen, die ihn in seinem Thronbesitz bedroht haben, die also seiner Person als Zar gefährlich gewesen sind.

Und er, der von Anfang an „durch seinen Geist, so wie durch seinen Rang über alles, was ihn umgiebt, erhoben ist, ist durch den langen Besitz der höchsten Gewalt, die gewohnte Beherrschung der Menschen und die despotische Form der Regierung" so in seinem Stolz verhärtet, „dass es ihm unmöglich ist, die Grösse zu überleben" (K. 150, 26). Für ihn gibt es nur eine Wahl, was er preisgeben will: Thron oder Leben.

Das aber, dass er überhaupt vor diese Wahl gestellt ist, das ist das Verhängnis, das in seinem Leben zu Tage tritt. „Eine furchtbare Nemesis waltet hier" (K. 220, 16). „Das Schicksal straft ihn durch eine abentheuerliche Wendung der Dinge, welche aus seinem Verbrechen selbst hervorgeht." Scharf pointiert sagt Schiller: „Der ermordete Demetrius stürzt ihn vom Thron" (K. 206, 26). Anfangs hat er „das Abentheuerliche und monstrose des Falls" (K. 148, 28) verachtet, aber dann, als dieser Thronprätendent, der sich für den totgeglaubten Sohn Jwans ausgibt, einen grossen Anhang in Polen gewann, der zu einer Invasion in Russland geführt hat, hat er versucht, die Zarin Marfa zu veranlassen, sich gegen den Betrüger zu erklären. Vergebens; leidenschaftlich erklärt sie sich für den neu erstandenen Prätendenten, der ihr Sohn sein will. Eine erste Schlacht ist zwar siegreich für Boris, aber die Armee ist gespalten. Ihr vornehmster General, Solticow, geht zu dem Prätendenten über. Und nun

bricht das Unglück Schlag auf Schlag herein, bis Boris nur noch vom Schein und Schatten der Zarengrösse umgeben (K. 148, 24) verbittert durch den unaufhaltsamen Wandel des Glücks in Verzweiflung gerät. „Er sieht die Meinung des Volkes umgewendet, die Armee treulos, die Grossen verrätherisch, die Glücksgöttin falsch, das Schicksal feindselig, sein Geist ist gesunken“ (K. 148, 25). Wie Talbot kann auch Boris die Mächte, die gegen ihn wirken und die ihn zu Grunde richten, nicht fassen, sie sind über seine Kraft. „Es ist etwas incalculables göttliches, woran sein Muth und seine Klugheitsmittel erliegen.“ (K. 148, 30.)

Zu klug, um nicht zu sehen, wie die Dinge ihren Lauf nehmen werden, ist er zu stolz, ihr Ende abzuwarten. (K. 150, 11.) In einem Aberglauben „wie ein grosser Mann ihn haben kann“ (K. 151, 22) wartet er eine gewisse Reihe Ereignisse ab, und wenn das nach seiner Meinung entscheidende Unglück (K. 152, 15), „die Nachricht von Romanows geheimnissvoller Ankunft“ (152, 5) eingetroffen ist, geht er in den Tod, nachdem er vorher einen rührenden und zärtlichen Abschied von seiner geliebten Tochter Axinia genommen hat, ohne sie das Schreckliche ahnen zu lassen. Gross und königlich wie er als Zar gelebt hat, geht er in den Tod, klar und entschlossen. (K. 149, 52.)

Boris Godunow ist von Schiller durchaus als ein grosser Charakter gedacht. Im Szenar (K. 151, 33) hat Schiller sorgfältig das zusammengestellt, was die Grösse dieses Charakters ausmacht. Man kann auch hier deutlich jene bereits früher genannten Bestandteile eines grossen Charakters unterscheiden. Boris war als Zar ein trefflicher Fürst. Seine Fürsorge und königliche Milde bei der grossen Hungersnot, die ganze Teile Russlands entvölkerte, seine Einsicht und sein Eifer in Beförderung des Volkswohls zeigten ihn ebenso gross, wie seine Gerechtigkeitspflege, seine Wachsamkeit und Klugheit in Bewahrung des Friedens und Verteidigung des Reiches. (K. 150, 21.) Und wenn wir auch selbst die Furcht,

die man vor ihm hat, erleben, so sehen wir doch auch, wie die Härte seiner Handlungsweise aus seinem Unglück entspringt. Wenn er vor uns tritt, so hat er sich „indessen wieder gesammelt und schämt sich seiner Heftigkeit, er ist . . . . viel sanfter, wenn er wirklich kommt, als wie man ihn beschrieben hat und lässt sich das Schlimmste erzählen, ja er beschenkt den Erzähler kaiserlich“ (K. 151, 6). „Liebenswürdig wird er durch seine väterliche Zärtlichkeit gegen seine Tochter, (K. 149, 50), durch seine Mässigung gegen die Feinde, die er in seiner Gewalt hat und am meisten durch sein Unglück“ (K. 151, 37 ff.). Mit standhafter Grösse erträgt er sein Unglück, das er hinnimmt als eine Fügung des Schicksals.

Von Leidenschaften, die ihn erfüllen, stehen Stolz und das Bewusstsein seiner Zarengrösse in erster Reihe. „Weil er . . . . von den reizbarsten Stolz ist, so kann er die blosse Möglichkeit einer zu erwartenden Beschimpfung nicht ertragen. Dieser Stolz allein vergrössert in seinen Augen sein Unglück zu der Höhe, worinn es sein muss, um ihn zur Verzweiflung zu bringen.“ (K. 150, 8.) Hinzukommt sein blinder Glaube an Vorherverkündigungen, der ihm viele Dinge als ominös erscheinen lässt, die er sonst verachtet hätte (K. 151, 29).

Merkwürdig genug aber erscheint seine Gebundenheit, sodass er eigentlich mit Ausnahme der Gesandtschaft an Marfa nichts tut, um dem Usurpator gegenüber zu treten, denn im Heere selbst sehen wir ihn nicht. Er ist wie angeklebt in Moskau. Wenn er vor uns erscheint, ist er trotz Zarenglanzes, ohne die geringste entschlossene Tatkraft, die ihn einst auf den Thron gebracht hat. Er entwickelt eine vornehme Menschlichkeit, er zeigt sich leidenschaftlich in seinem Stolz, aber sein Betragen ist zugleich unstät, (K. 151, 11), anscheinend kraftlos. Wenn von Marina als einem Charakter von tragischer Grösse gesagt wird, sie sei wie ein Adler hinter Gitterstäben, so scheint es, als dürfe man den

Charakter des Boris im Sinne Schillers nicht tragisch nennen. Schiller nennt den Boris gross, er nennt ihn rührend, liebenswürdig, nie spricht er davon, dass etwas Tragisches in ihm sei. Nun darf man gewiss aus diesem Schweigen keinen Beweis ziehen dafür, dass Schiller den Boris nicht als tragisch aufgefasst habe. Man vergegenwärtige sich, dass wir Boris nicht als eine weiche Natur ansehen dürfen, die zugleich liebenswürdig und leidenschaftlich sei. Schiller betont ausdrücklich: (K. 151, 35) „Gross macht ihn die gefährliche Kraft durch die er sich auf den Thron geschwungen und am grössten zeigt ihn sein Tod." Seine ganze Vorgeschichte zeigt ihn als einen kühnen und entschlossenen Mann, der sein Leben hindurch sich nur durch seine Energie auf der Höhe hat halten können. Und in dem Augenblick, wo er all diese mühsam und schwer erworbene Macht zusammenbrechen sieht, da bäumt er sich auf, er ist „wie ein verwundeter Tiger, dem man nicht zu nahen wagt." Und wenn vorhin die Gebundenheit seiner Kraft merkwürdig genannt wurde, so sollte es sagen, dass seine Gebundenheit, seine Gebrochenheit oder wie es sonst genannt werden mag, seine besondere Ursache hat und einer besonderen Wertung bedarf. Boris findet nicht den Untergang eines Schwächlings, sondern den eines starken Geistes, der an sich selbst sein Schicksal vollzieht. Indem er sich selbst den Tod gibt, wird die alte Kraft wieder in ihm lebendig. Das Schicksal ist das Weitere, was uns die scheinbare Gebundenheit des Boris erklärt. Er ist sich deutlich bewusst, dass sich jetzt an ihm die strafende Gerechtigkeit erfüllt. Und weil er sieht, dass er hier nicht in einem Kampf mit Menschen, sondern mit etwas Unfassbarem, Göttlichem, im Kampf mit der Schicksalsmacht selbst steht, darum vereinigt sich in ihm seine ganze Kraft auf seinen freiwilligen Tod. Man muss sagen, dass er damit im letzten, entscheidenden Augenblick stärker ist als das Schicksal. Denn die Nemesis droht ihn zu vernichten und sie wird ihn unfehlbar vernichten. Er aber kommt ihr zuvor. Sein

Untergang ist sein eigenes Werk; und zwar nicht ein Werk, wie es ein von Gewissensbissen gepeinigter Verbrecher vollführt, sondern das Werk eines Grossen, der königlich gelebt hat und königlich zu sterben weiss. Damit erhebt sich der Untergang des Boris aus dem bloss Rührenden in's Tragische. Rührend wäre es gewesen, wenn Boris dem Thron entsagt hätte und ins Kloster gegangen wäre. Wir wären wohl auch ergriffen gewesen, wenn er des Schicksals Gerechtigkeit freiwillig anerkennend im Kloster sein Verbrechen, das ihn zum Zaren machte, gebüsst hätte. Aber der Boris, der gross ist, weil er das Leben als solches nicht für das Höchste ansieht, was es gibt, sondern das, was dieses Lebens Inhalt ist, wäre dann der weiche Mensch, der er in Wirklichkeit nicht ist. Besass er die persönliche Kraft, sich auf den Thron zu schwingen, so gab es für diese Herrschernatur nur den Weg, den er auch geht.

Dürfen wir also den Untergang des Boris einen tragischen nennen, so muss noch die Frage vorgelegt werden, ob wir hier einen andern Inhalt des Tragischen haben, als vorhin bei der Marina. Wir hätten ihn nur, wenn man den Tod des Boris als ein Leiden, eine Tat vollster Verzweiflung ansieht. Dann aber käme ein Bruch in diese Natur, den sie nach Schillers sorgfältigen Aufzeichnungen nicht hat. Für Boris ist auch der Tod eine Tat. Auch bei Boris handelt es sich um Kampf von Kraft mit Kraft. Aber während Marina gegen ihre Umgebung steht, ist es hier das Schicksal, die geheimnisvolle Fügung im Leben selbst, der Boris gegenüber steht und im Kampf, mit der er unterliegt, wobei aber noch sein Tod ein Beweis ist für das Bewusstsein seines Rechtes und seiner Kraft.

Die Tragödie der Marfa

Dem eigentlich tragischen Kern des Drama's stehen diese Personen aber nicht in der Weise nahe wie Marfa und Demetrius. Marfa ist am engsten mit der Person des Demetrius verknüpft. Der Fabricator doli, die Maschine des Ganzen, tritt nur im Höhepunkt des dritten Aktes zu Tage, um sofort wieder zu verschwinden. Marina ist so sehr von ihren egoistischen Interessen erfüllt, dass ihr Demetrius nichts ist als ein Mittel zu deren Erreichung. Boris steht für sich, nur beeinflusst durch die Wirkungen, die von Person und Sache des Demetrius ausgehen. Ganz anders Marfa. Sie gehört auf's engste zum Geschick des Demetrius. Ihr Schweigen ermöglicht ihm beim ersten Mal überhaupt seine Zarenstellung und bei einem zweiten Mal vernichtet ihr selbes Schweigen sein bisheriges Ansehen. Aber Marfa hat nicht nur Leben in Verbindung mit Demetrius, sie steht auch ihrerseits selbständig da, wie etwa Boris, aber mehr als bei jenem erregen Demetrius und die Prätendentenfrage die tiefsten Tiefen ihrer Seele, da bei ihr nicht nur politische Leidenschaften aufgewühlt werden, sondern das Heiligste ihres Herzens, ihr Muttergefühl, heimgesucht wird. In ihr werden Kräfte von tief menschlicher Bedeutung in Bewegung gesetzt. Immer, so oft wir sie sehen, erscheint sie in grossen Situationen, in denen der tragische Gehalt des Drama's zu Tage tritt. Kein episodenhafter Zug bringt irgendwelche Breite in ihre Handlung; alles ist verdichtet, bewegt sich durchaus auf Höhepunkten.

Das Wesentliche im Geschick der Marfa, bevor die Demetriusfrage in ihr Leben tritt, ist zweierlei: sie war Zarin und sie war Mutter. Dieses doppelte Glück ist ihr durch Boris vernichtet. Den Sohn hat man ihr gemordet, sie selbst des Zarinnenglanzes entkleidet und in ein Kloster gesteckt, in dem sie nun seit 16 Jahren lebt, immer in ihrem Schmerz, ohne Gefühl für die Gegenwart und das Leben um sie her, einem der Steinkreuze auf den Gräbern gleichend, in deren Mitte wir sie zuerst erblicken. Sie fragt nichts mehr nach der Welt da draussen, denn die Welt, in der sie lebt, ist die Erinnerung und der Schmerz.

„Lass mich allein und folge deinen Schwestern
Ergehe sich in Lust wer hoffen kann
Mir kann das Jahr, das alle Welt verjüngt
Nichts bringen, mir ist alles ein Vergangnes
Liegt alles als gewesen hinter mir.“

Als die Nonne Olga sie bewegt mit der Statue eines Künstlers vergleicht, die ewig unveränderlich dasselbe bedeute, wie sich auch alles um sie her verändern möge, da klingt es mit tief empörter Bitterkeit aus Marfa's Mund, „indem sie heftig der Olga ins Wort fällt“: (K. 78):

(K. 40): „Ja hingestellt hat mich die Zeit
Zum Denkmal eines schrecklichen Gerichts“ . . .
(K. 78): . . . .
Dies lass mit ewig unverwandtem Blick
Mich anschaun. Unter Gräbern lass mich leben,
Und unter Leichenmalen selbst versteinen“.
. . . .
(K. 40): Ich will mich nicht beruhigen, will nicht
Vergessen. Das ist eine feige Seele
Die eine Heilung annimmt von der Zeit
Ersatz für's unersezliche! Mir soll
Nichts meinen Gram abkaufen — . . . . .

(K. 79): . . . . ihn allein
Hab ich von allen Gütern mir gerettet.
So halt ich das entflohene mir fest
Indem ich ewig darum traure.
(K. 40): . . . . Wie des Himmels
Gewölbe ewig mit dem Wandrer geht
Ihn immer unermesslich, ganz, umfängt
Wohin er fliehend auch die Schritte wende
So geht mein Herz mit mir, wohin ich wandle,
Er schliesst mich ein, wie ein unendlich Meer,
Nie ausgeschöpft hat ihn mein ewig Weinen."

So fliessen aus dem Geschick, das ihr geworden ist, zwei tiefe Gefühle: das verwundete Gefühl der Mutterliebe, der stete Gram um den verlorenen Sohn und dazu die brennende Leidenschaft des Hasses; sie will sich nicht beruhigen, will nicht vergessen, was ihr angetan worden ist, und wenn sie es wollte, sie könnte es nicht. „Es ist der Stolz und der Schmerz der sie beherrscht und ihr jene Apathie nach aussen giebt. Sie hasst den Boris glühend, unversöhnlich und um so heftiger je grösser ihre Ohnmacht ist" (K. 140, 37). Nie wird sie ihrem Hass und ihrem Schmerz entsagen, und da sie in den engen Zwang des Klosters gebunden, nicht handeln kann, so ist ihr Gefühl ihre Tat; aber man ahnt, dass diese hochgespannten Gefühle nur des geringsten Anstosses bedürfen, um sich furchtbar zu entladen. Das ist die tragische Grösse, von der Marfa erfüllt ist. Inhaltlich anders haben wir der Form nach die Situation der Marina zu Beginn des Sambor-Aktes. Hier wie dort eine Frauenseele, bewegt von edlen Gefühlen des menschlichen Herzens, hier wie dort glühende Leidenschaften und hier wie dort eine Kühnheit der Handlungsart, die nur auf die Möglichkeit wartet, um in brausendem Ungestüm auszubrechen. Und Marfa, wie Marina, beide zur Ohnmacht gezwungen können ihrer eigenen Kraft gegenüber den hemmenden und widerstrebenden Kräften keine Geltung verschaffen. Soweit sind beide

gleich. Aber während Marina ihres tragischen Gehalts verloren geht, wächst Marfa vor unsern Augen in eine grössere und erschütternde Tragik hinein.

In das einsame Kloster am weissen See bringt ein Fischerknabe die Nachricht:

(K. 42) „Prinz Dmitri, Jwans Sohn,
Den wir als todt beweinen sechzehn Jahr,
Er lebt, er ist in Pohlen aufgestanden."

Da fährt Marfa auf: „Mein Sohn!"
Als dann der Knabe die näheren Umstände berichtet hat, bricht sie erschüttert in die Worte aus:

(K. 44) „Ist diess die Fassung, die ich mir errang?
Gehört mein Herz so sehr der Zeit noch an,
Dass mich ein leeres Wort im innersten erschüttert!
Schon sechzehn Jahr bewein ich meinen Sohn
Und glaubte nun auf einmal dass er lebe!

Olga's Worte, Marfa habe nie die Asche des als tot beweinten Sohnes gesehen, nichts widerlege die Wahrheit des Gerüchtes, vermehren wie ihren Glauben so ihren Zweifel:

(K. 44) „Ich kann diess Wort nicht glauben, ach und kann's
Nun ewig nicht mehr aus der Seele löschen!
Weh mir, erst jetzt verlier ich meinen Sohn
Jetzt weiss ich nicht mehr ob ich bei den Todten
Ob bei den Lebenden ich suchen soll
Endlosem Zweifel bin ich hingegeben!"

Eine Bestätigung dieses Gerüchtes und zugleich damit eine Befreiung von ihrem Zweifel wird ihr die Botschaft, die Boris an sie gelangen lässt, seine Aufforderung sich gegen den „frechen Trügner" zu entscheiden. Soviel auch der Abgesandte des Boris, der Patriarch Hiob, für Boris reden mag, jedes neue Wort vermehrt ihre Gewissheit. „Sie lässt ihn eine Zeitlang haranguieren ohne ihn zu unterbrechen" (K. 140, 22). „Sie sucht durch schlaue Fragen alle Umstände zu

erforschen und hat die Klugheit ihre wahre Meinung bis ans Ende zu verbergen," (wobei sie die heftigsten Bewegungen bekämpft) (K. 47). „Ihre Fragen scheinen blosse Wirkungen der Neugier und Verwunderung, dass der Archijerei keinen Anstand nimmt, sie zu beantworten," (K. 194, 21), ja Hiob glaubt schon „edlen Zorn" über das „freche Gaukelspiel" auf Marfa's Angesicht zu sehen (K. 49). „Wenn der Pfaff geendet und Antwort erwartet, nicht ehr, bricht Marfa los, aber aus der Tiefe ihrer Brust lösen sich nun ihre lang verhaltenen Gefühle." (K. 140, 29).

„O höchste Allmacht habe Dank, Dank, Dank
Dass du mir endlich Rettung, Rache sendest!"

„Sie wird nun ganz zur Czarin und diese vorher wie versteinerte Natur belebt sich zu einer heftig passionierten Parteiführerin. Die Unterdrückung, welche sie erlitten, ihre eigene Herabstürzung in den Nonnenstand schildert sie mit einer Feuerzunge" (K. 141, 15).

(K. 51) „O keine Zunge nennt was ich gelitten
Wenn ich die langen hellgestirnten Nächte
Mit ungestillter Sehnsucht durchgewacht
Der Stunden Lauf an meinen Thränen zählte."

Sie versteht sofort, was diese Botschaft des Boris an sie bedeutet, und diese Sendung ist ihr „ein Argument für die Wahrheit". (K. 141, 3.)

(K. 51) . . . . ein Wort aus meinem Mund
Ein einziges kann sein Geschick entscheiden.
Das ist's warum dein Herrscher mich beschickte!
. . . . Wenn ich den Czarewitsch
Für meinen Sohn und Jwans anerkenne.
(K. 195) . . . . so leg ich alle Herzen des Volks in seine Schaale
(K. 51) . . Verläugn' ich ihn so ist er ganz verloren."

Und jetzt in diesem stürmischen Zustand von Zweifel, Hoffnung und Hass und Rachedurst spricht sie es aus, „dass sie den aufgestandenen Demetrius, selbst wenn sie nicht an ihn glaubte , als ihren Sohn vom Himmel annehmen könne, dass sie auf jeden Fall seine Sache adoptieren werde um den Feind ihres Hauses zu strafen“ (K. 141 7.)

(K. 52): „Doch wäre er auch nicht meines Herzens Sohn
Er soll der Sohn doch meiner Rache seyn,
Ich nehm ihn an und auf, an Kindes Statt
Den mir der Himmel rächend hat gebohren!“

In dem wunderbar grossartigen Schlussmonolog, nachdem Hiob sich entfernt hat, strömt in mächtigen Wogen die ganze Fülle ihrer Leidenschaft und ihr Jubel über die endlich erschienene Rache aus. In diesem „leidenschaftlich exaltierten Zustand“ werden ihre Wünsche ihr zu Beweisen (K. 141, 5) und alles andere schweigt.

(K. 53) „Er ist mein Sohn, ich glaub an ihn, ich wills.“

Und sie will nicht bloss an ihn glauben, sie will auch für ihn zeugen und sich zu ihm bekennen.

(K. 54) „Ich habe nichts als mein Gebet und Flehn
Das schöpf ich flammend aus der tiefsten Seele
Beflügelt send ichs in des Himmels Höhen
Wie eine Heerschaar send ich dirs entgegen!“

Wenn wir Marfa wiederbegegnen, ist es in dem Augenblick, wo sie den Demetrius zur ersten Zusammenkunft erwartet. Da sich damit ihr Geschick ganz eng mit dem des Demetrius verbindet, so ist es vorteilhaft, nun erst die Person des Demetrius auf ihren tragischen Gehalt zu untersuchen.

Die Tragödie des Demetrius

Wenn man sich an das früher über Marina Gesagte erinnert, so könnte man anscheinend mit Recht sagen, dass auch Demetrius in seinen Anfängen zu Sambor einen tragischen Charakter darstelle. Allein eine genauere Prüfung dieser Situationen wird es nicht zulassen. Wie wird Demetrius in Sambor dargestellt? Es heisst von ihm: „Demetrius erscheint zuerst in einem unschuldigen schönen Zustand, als der liebenswürdigste und herrlichste Jüngling, der die Gnade Gottes hat und der Menschen“ (K. 207, 21). Er „stellt eh er entdeckt wird kecke Sachen im Haus des Woiwoden an, und ergözt dadurch den Woiwoden, indem er andere ärgert oder aufbringt. Dem Frauenzimmer aber gefällt diese Keckheit.“ (K. 211, 7.) Er hat „durchaus nichts weiches noch sentimentales, sondern ist eine unabhängige wilde Natur, stolz kühn und unabhängig“. (K. 211, 10.) „Er war ein Mönch und alles an ihm ist ritterlich er erscheint als Diener und alles an ihm ist fürstlich. Er hat alle ritterliche Geschicklichkeiten inne, weiss die wildesten Pferde zu bändigen, feuert Kanonen ab, er kennt die Landesgeschichte, ist von Staatsdingen unterrichtet und zeigt überall ein kurzes entschiedenes, entschlossenes Wesen.“ (K. 89, 19. cfr. Marginalie 89_2.) Und — er liebt die schöne Marina, seines Herrn Tochter. Aber diese Liebe ist zwar ein kühnes Gefühl (K. 92, 32), aber doch nur ein Gefühl, kein Begehren, kein Anstürmen gegen die Gebundenheit seiner niedrigen Stellung. Wohl geht sein

Geist hoch, aber „seine Wünsche sind bescheiden." (K. 205, 25.) Was in ihm am lebendigsten ist, ist sein begeisternder Glaube an das Glück. (K. 205, 26.) Aber an welches Glück? — Er weiss es selbst nicht. „Grosse Dinge sind ihm prophezeit worden." (K. 205, 26.) Aber es war nur Grösse, Glanz überhaupt, was ihm leuchtend vor Augen stand. Wie? Wann? Darauf weiss er keine Antwort. Alles ist nur ein dunkles, wenn auch lebhaftes Gefühl.

Dieser Jüngling, unvermutet gereizt, hat das Unglück, einen polnischen Grossen ganz wider seinen Willen zu töten. Erschüttert steht er an der Leiche:

„Was hab ich gethan. Entsetzliches Schicksal" (K. 61).

Er weiss, dass er dem Tod verfallen ist, und er fügt sich in edler Männlichkeit in sein Schicksal, dem er im Gefängnis entgegensieht.

(K. 69): „Was hilft die Klage? Gieb dich in dein Schicksal!
Du tapferes Herz gieb nicht der Feigheit Raum,
Ihr Lippen schliesst euch, scheide
Mit Anstand von dem Licht der Sonnen
Ich bin der erste nicht noch einzige unter der Sonnen
Der aufgehört hat eh er noch begonnen
Verschliess in deinen Busen schweigend deine grossen Träume
Die grossen Strebungen deiner Seele
Zu gross für dein gemeines Geschick!
Geh schweigend unter und trage zu den Todten
Dein unentdecktes, unbegrifnes Herz
Bezwinge männlich den gerechten Schmerz.

Dieser Schmerz aber hat nichts mit Todesfurcht zu tun. Was den Demetrius am tiefsten verwundet, das ist, dass ihm das Leben nicht gehalten hat, was es ihm zu versprechen schien, da sich einst allgewaltig seine Brust gedehnt, „als wolle sie ein ewiges umfassen" (K. 68). Er beklagt in einem

wenn auch gross gefassten Leiden, dass er so schmählich untergehen müsse, ehe er sein Dasein an etwas Grosses habe setzen können; und

(K. 68) „Das hatten die Gestirne nicht gemeint
Die aus der Heimat dunkel mächtig dich geführt
Dass du im Ausland elend solltest enden!“

Wäre nun das Tragische im Sinne Schillers ein Erdulden, dann müsste man die jetzige Situation des Demetrius tragisch nennen. Was aber dem Demetrius fehlt, das ist die Kühnheit der Handlungsart. Man vergegenwärtige sich den Tod des Boris. Boris ist in gleicher Lage; auch ihm droht ein schmählicher Untergang, aber sein Tod ist nicht Leiden, sondern Handeln. Die Grosszügigkeit seines Lebens tritt noch einmal in seinem Tode zu Tage. Boris geht tragisch unter. Demetrius Untergang in Sambor dagegen wäre traurig, beklagenswert gewesen, weil ein Jüngling von so frischer, blühender Jugend infolge eines unglückseligen Zufalls nach menschlichem Recht und Gesetz, dem wir die sittliche Berechtigung nicht absprechen können, sterben muss. Aber wenn Boris untergeht, so weiss er und wissen wir, dass der Prätendent, der ihn vom Thron in den Tod stürzt, kein grösseres Recht besitzt und dass Boris die Würde seines bisherigen Herrschens für sich hat. Wenn also im Sinne Schillers, das Tragische entsteht, sobald ein grosser Charakter d. h. ein Charakter von grosser Sinnesweise, starken Leidenschaften und kühner Handlungsart für die in ihm lebendigen Kräfte trotz ungestümen Begehrens keinen Raum findet, indem er an den gegenwirkenden Kräften scheitert, so ist die Frage nach der sittlichen Berechtigung dieser gegenwirkenden Kräfte unerlässlich. Marina lehnt sich auf gegen die Enge ihrer Umgebung und die starre Konvention der Gesellschaft, in der sie lebt, Boris gegen das Gaukelspiel eines Betrügers, wozu bei Boris hinzukommt, was seinen Untergang tragisch vertieft, dass „etwas incalculables, gött-

liches“ es ist, „woran sein Muth und seine Klugheitsmittel erliegen“ (K. 148, 30), dass „hier eine furchtbare Nemesis waltet“. Wenn aber Demetrius in Sambor sterben soll, so stirbt er nach Recht und Gesetz. Wir beklagen ihn, wir wünschen wohl, dass er gerettet werden möchte, aber in unserm Gerechtigkeitsgefühl nehmen wir seinen Tod zwar als eine ernste, aber angemessene Sühne auf. Somit ist Demetrius noch keine tragische Person, sondern er wird eine im Verlauf des Dramas, „wenn er durch fremde Leidenschaften, wie durch ein Verhängniss dem Glück und dem Unglück zugeschleudert wird und bei dieser Gelegenheit die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelt, auch die menschliche Verderbniss zuletzt erleidet.“ (K. 204, 9 ff.)

Von diesen fremden Leidenschaften kann die des Fabricator doli hier ausser Betracht bleiben, da an die früheren Ausführungen erinnert werden kann. Dessen Pläne sind das erste in der Reihe der Motive, die für Demetrius entscheidend werden.

Ob man unter dem Gesichtspunkt: fremde Leidenschaften schon den russischen Flüchtlingen einen Anteil einräumen darf, kann zweifelhaft erscheinen. Soviel aber ist gewiss, dass ohne ihren Hass gegen Boris und ohne die leidenschaftliche Absicht, irgendwie „dem Boris einen Krieg aus Pohlen zu erwecken“ (K. 123, 8), die Russen nie mit dem Eifer auf das russische Kreuz im Besitz eines zum Tode verurteilten Dieners aus dem Gesinde des polnischen Grossen geachtet haben würden, sie würden auch nicht mit dem Eifer diese Angelegenheit verfolgt haben. Andrerseits kann man auch sagen, dass hier nur mehr der Anstoss gegeben wird, der die Maschinerie in Gang setzt.

Der erste wirksame Faktor ist die politische Leidenschaft der Marina, sie ist es, die ihn, wenn er fast auf dem Gefühl seiner Liebe stehen zu bleiben scheint, aufs Politische hinweist und ihn daran erinnert, dass er sein Reich und seinen Thron noch erst erobern solle. In Marina ist, soweit

das Leidenschaftliche auf fremder Seite in Betracht kommt, die wichtigste treibende Kraft gegeben, die den Demetrius seiner Höhe, seinem Sturz zuführt. „Die polnische Braut, welche das Glück des Demetrius zuerst begründet bringt auch das Unglück mit sich.“ (K. 204, 7.) Indem nun Marina durch ihre Leidenschaft die Leidenschaft der ihr bis aufs Blut ergebenen Polen entflammt, schafft sie ein neues, das jenem Grundgedanken gleichfalls zugehört: sie verkettet den Demetrius unlöslich mit den Polen und diese Verkettung bildet ein Glied mehr in der Reihe der für ihn zuerst glückbringenden, dann aber verhängnisvollen Faktoren. So ist das Emporkommen des Demetrius und sein späterer Untergang beides zu gleicher Zeit in einem und demselben Anlass vereinigt.

In dem Augenblick, in dem Demetrius als Zar entdeckt ist, scheint es, als werde die bisherige Entschlossenheit und rasche Entschiedenheit gelähmt. In Wirklichkeit liegt hier die ausserordentliche Veränderung im Charakter des Demetrius vor, der nun in seiner Person die Idee, nach dem Plane Schillers, darstellt, die in dieser ganzen grossen Angelegenheit wirksam ist. Damit aber ist Demetrius emporgehoben über seine bisherige Art. In dieser Neugestaltung seines Seins sagt er, wenn er am Schluss des Sambor-Aktes mit Lodoiska das letzte Zusammensein hat:

(K. 71): „Wie aus der Erde niederm Duft erhoben
Fühlt sich das Herz auf einmal mir bewegt.
Wie anders bilden meine Wünsche sich! —
. . . .
Bist du derselbe der du ehmals warst?
Der des Gebieters Stimme kaum vernahm,
Der nur zu Knechten, selbst ein Knecht noch, sprach?
Und jetzt schon fühl ich die Gewalt der Krone
Mit ihren Wünschen, Hofnungen den Scheitel
Umflechten; ist's der Wille doch allein

Der Freye, der nur Eine Macht erkennt
Die höher noch als er, in Wolken thronend
Zerschmettern oder neu erschaffen kann
Die alles in dem Menschen bildend wirkt."

Die Folge ist, dass Demetrius in der ersten Aktion stark zurücktritt und an seiner Stelle Marina hervorragend tätig ist. Dadurch ist eine ausserordentliche Verstärkung des Eindrucks gegeben, den wir nach dem Grundplan haben sollen. Beachtet man nicht, dass in ihm vor allem das Ideelle, das Grosse der Gesinnung erscheinen soll, so macht Demetrius einen übermässig rednerischen Eindruck. Das soll aber nicht sein, sondern es soll deutlich werden, wie er von Anfang an zwar selbst zu treiben und alle Fäden seiner Sache in den Händen zu haben glaubt und doch nur ein Werkzeug für die Pläne anderer ist. Dadurch ferner, dass er von der Wahrheit seiner Person vollkommen überzeugt ist, gewinnt er für uns den liebenswürdig heroischen Charakter, den er bis zum Höhepunkt in Tula behält. Denn wenn er sich anschickt, zur Eroberung seines Reiches auszuziehen, so ist er nicht nur von seinem Wahrheits- und Machtbewusstsein erfüllt, ihn treiben zugleich die erhabensten Grundsätze des Herrschers:

(K. 71) Wenn nun, statt in den engen Kreis gebannt
Wo Zwietracht, niedrige Begierden walten,
Auf zwey Welttheilen meine Füsse ruhn
Europa, Asien mir unterthänig
Was wird alsdann des Herzens Neigung wollen?
Werd' ich auch Glück zu jenen Völkern senden? —
Gewaltig nicht mit übermüthger Kraft
Den Scepter schwingen, den mir Gott gegeben?

Dann sinnt er lange nach:

(K. 72) „Jetzt erst erkenn ich was die Götter sind."

Er erkennt, wie hoch über allen Menschen er jetzt steht und wie ihn nichts mehr an sie bindet. Mit niemand hat er

von nun an ein gleiches Schicksal und so auch mit niemand mehr gleiche Leiden und Freuden. Er fühlt sich als heroische Natur, die hinauswächst über ihr bisheriges Sein in eine neue Art des Daseins, die mit dem sonstigen Menschlichen nichts mehr zu tun hat, und zugleich nimmt er doch alles Menschliche in die freie Schönheit seines Seins auf:

(K. 72): „Bewahre Menschlichkeit in mir und Liebe
Zum Menschen hohe Macht die mich gelenkt."

So tritt er vor den polnischen Reichstag, ein liebenswürdig heroischer Charakter, der eine Krone erkämpfen und mit Ruhm und Sieg besitzen will, was ihm ward. (K. 72, 73.) Denn ihn erfüllt ganz ein fester, ehrlicher Glaube an sich selbst und ein starkes Gerechtigkeitsgefühl.

(K. 12): „Nicht blos an Zeichen, die betrüglich sind
In tiefster Brust, an meines Herzens Schlägen
Fühlt ich (Entwurf K. 178, 6) mich seines Geistes, seines Bluts
(K. 12): Und eher will ich's tropfenweiss versprützen
Als (Entwurf K. 178, 9) meinen Ursprung verläugnen."

Und:

(K. 15) „Die Gerechtigkeit hab ich, ihr habt die Macht,
Es ist die grosse Sache aller Staaten
Und Thronen, dass gescheh' was rechtens ist,
Und jedem auf der Welt das seine werde.
Denn da, wo die Gerechtigkeit regiert
Da freut sich jeder sicher seines Erbs
Und über jedem Hause jedem Thron
Schwebt der Vertrag wie eine Cherubswache . ."

Im gleichen Sinne seines heroischen Charakters ist gegeben, dass Marina in Krakau den Mittelpunkt der politischen Aktion bildet. Die Rollen verteilen sich ganz schicklich, schreibt Schiller (K. 170, 20), „wenn Demetrius nur das Grosse

und Heroische Marina die kleinen Mittel übernimmt. Sie ist, was die Realität betrifft, die Seele der Unternehmung, Demetrius ist nur die ideale Potenz derselben.“

Noch einmal, ehe wir ihn inmitten der Greuel der Verwüstung und dem Aufruhr der kriegerischen Parteien sehen, erscheint er vor uns in dem lyrischen Stimmungsbild der Szene an der Desna als der tief empfindende, grossgesinnte Herrscher, dem die Wohlfahrt des Volkes oberstes Gesetz ist und der nur aus Zwang nicht im friedlichen Gewand in sein Land einzieht.

(K. 46) „Vergieb mir theurer Boden, heimische Erde
Du heiliger Grenzpfeiler, den ich fasse,
Auf den mein Vater seinen Adler grub
Dass ich, dein Sohn, mit fremden Feindeswaffen
In deines Friedens ruhigen Tempel falle.
Mein Erb zurück zu fodern komm ich her,
Und den geraubten edeln Vaternahmen
Hier herrschten die Waräger, meine Ahnherrn
In langer Reih seit dreissig Menschenaltern,
Ich bin der letzte ihres Stammes, dem Mord
Entrissen durch ein göttliches Verhängniss.“

Mit diesem Anschauen seiner Persönlichkeit begleiten wir ihn bis Tula. Seine Situation charakterisiert Schiller (K. 100, 11 ff.) dahin: „Hinreissendes Glück des Demetrius, davor ihm selbst schwindelt. Alle Herzen fallen ihm zu — Er schickt Abgesandte an die Czarin Marfa, seine Mutter.“ — Aber schon jetzt beginnen die ersten Erschütterungen seiner Stellung. „Die Pohlen und Kosaken nehmen sich schon vieles über die Russen heraus und Demetrius hat Mühe sie in Schranken zu halten.“ „Schon fühlt er die Last des fremden Jochs, das er sich aufgebürdet. Die Kosaken verlassen ihn unzufrieden.“ Im Text heisst es dann weiter: „Er ist ein Gott der Gnade für alle, alles hofft und begrüsst die neu aufgehende Sonne des Reichs, er kommt wie das Kind des

Hauses, kurz er ist ein Abgott für alle, er schwimmt im Glück und glücklich sind alle seine Unterthanen. Man bringt ihm die Czarische Kleidung, die ihm ein vollendendes Pfand der Wirklichkeit ist. Jetzt ist er Czar und gebietet in den entferntesten Grenzen des Reiches wie zu Tula."

Und inmitten dieser Fülle von Glück träumt er von dem grössten und glänzendsten Tage seines Lebens. Er wird vor seiner Mutter stehen, die er nie sah und der sein Herz entgegenschlägt, er wird in den türmereichen Kreml einziehen beim Klang der hundertfachen Glocken und unterm Jauchzen seines Volkes, dem er ein Vater sein will, und des schrecklichen Jwans blutbefleckten Thron wird seine Herrschergrösse und Güte reiner werden lassen als er je war.

In dieser Stunde sonnigen Glücks trifft den Demetrius der vernichtende, nie geahnte Schlag. Unter der Menge von Menschen, die sich in Tula zum Demetrius drängen, erscheint auch der, der einst mit ihm von Uglitsch floh und ihn ins Kloster brachte. 14—15 Jahre sind verstrichen. Dennoch erkennt Demetrius ihn, als dieser zu ihm kommt, wieder und ist hoch erfreut über dies glückliche Wiedersehen. (K. 155.) Ahnungslos sorgt er, dass er mit ihm allein ist. Die entscheidende Situation bereitet sich vor, in der die Tragik im Geschick des Demetrius zur Auswirkung kommt. Eben dieser Mensch enthüllt ihm das Geheimnis seiner Person.

(K. 156, 1) „Ich gab dir, was du nie hattest . . . . Alle Welt, du hältst dich selbst für den Sohn Jwans. Du bist im Begriff, dir die Krone aufzusetzen. Du bist nicht Jwans Sohn! Die Geburt giebt dir kein Recht an diese Krone."

Und auf des grenzenlos erstaunten Demetrius Frage:

„Ich bin Jwans Sohn nicht! Wessen Sohn bin ich denn? Hast nicht du selbst mir . . . ."

erwidert er: „Ich habe dich dazu erschaffen, du bist's durch mich," und beruhigend fügt er hinzu:

„Du sollst es auch ferner bleiben".

Wieder und erschütterter noch fragt Demetrius:

„Ich bin nicht Dmitri Jwans Sohn?"

Während der Mensch nun die näheren Umstände des Uglitscher Mordes erzählt, „geht die ungeheure Veränderung im Demetrius vor, sein Stillschweigen ist furchtbar und von einem schreckhaften Ausdruck begleitet." (K. 156, 24.) Darauf tut Demetrius einige kurze Fragen, (K. 161, 21) „um zu wissen, ob noch sonst jemand um dieses gefährliche Geheimniss wisse" (K. 156, 29). Der Mensch „beruhigt ihn darüber, alle andern Mitwisser seien todt". (K. 156, 31.) „Dann scheint Demetrius schnell seine Parthei zu ergreifen und theils in der Wuth theils mit Absicht und Besonnenheit — (K. 156, 33: „Die Handlung ist zwar ein momentanes Apperçu der Nothwendigkeit aber zugleich auch ein Werk der höchsten Wuth und Verzweiflung) — stösst er den Botschafter nieder, gerade wie dieser von der erwarteten Belohnung spricht — der Tod ist diese Belohnung." (K. 101, 21.)

In furchtbarer Erregung bricht Demetrius aus:

„Du hast mir das Herz meines Lebens durchbohrt, du hast mir den Glauben an mich selbst entrissen. — Fahr hin Muth und Hofnung. Fahrt hin du frohe Zuversicht zu mir selbst! Freude! Vertrauen und Glaube! —

„In einer Lüge bin ich befangen."

„Zerfallen bin ich mit mir selbst! Ich bin ein Feind der Menschen".

„ich und die Wahrheit sing geschieden auf ewig! — Was? Soll ich das Volk selbst aus seinem Irrthum reissen. — (Marginalie K. 102[1]: „Diese grossen Völker glauben an mich. Soll ich sie ins Unglück, in die Anarchie stürzen,

und ihnen den Glauben nehmen?" —). Soll ich mich als Betrüger selbst entlarven?"

Damit steht Demetrius vor einer folgenschweren Entscheidung. Erschien er bisher als ein Held von liebenswürdiger Grösse, so hat diese furchtbare Enthüllung ihn völlig verändert: er ist zum tragischen Helden geworden, indem die ewig gültigen Gesetze sittlichen Seins seine Entscheidung fordern und er diese Entscheidung allein in einem Sinne geben kann, der ihn in Widerspruch mit der sittlichen Forderung bringen muss. Bisher hatte er für alle seine moralischen Kräfte freien Spielraum gehabt; er hat im höchsten Genuss gelebt. Dieser höchste Genuss aber ist, nach Schiller, „die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte" (cfr. „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie 5, 376). Und das ist nun das Tragische, dass Demetrius diese Freiheit verloren hat, da durch die Enthüllung, die ihm geworden ist, ihm die Freiheit des Gemüts genommen ist und er keinen Weg weiss, diese Freiheit wiederzuerlangen, ohne sich, wie er bisher war, aufgeben zu müssen. Was bisher Glauben, Wahrheit, Vertrauen war, ist nun Lüge, Betrug, Zweifel. Demetrius wird zum tragischen Helden nicht durch eine Verschuldung, sondern schuldig wird er, nachdem und weil in sein Leben eine ausserordentliche Veränderung gekommen ist. Schiller schreibt: Stdh. 125 Marginalie = K. 205, dass die Umstände den Demetrius in Schuld und Verbrechen stürzen. Diese Umstände sind in der Hauptsache durch den Zwang gegeben, der ihn auf seiner hohen Stelle wider Recht und Gewissen bleiben lässt.

„Vorwärts m u s s ich. Fest stehen m u s s ich."

Er hat keine Wahl. Da, wohin ihn jene fremden Leidenschaften gebracht haben, deren Anfänge und Wirkungen ihm so lange verborgen geblieben sind, da muss er bleiben. Zu sehr fühlt er sich als geborenen Herrscher und zu weit ist die kriegerische Aktion bereits gediehen, als dass er weichen

könnte. „Diese grossen Völker glauben an mich — Soll ich sie ins Unglück, in die Anarchie stürzen, und ihnen den Glauben nehmen?" (K. 102). Er selbst aber will nicht, wenn er ihnen den Glauben genommen und erklärt hat, dass er betrogen sei, dass er kein Recht an diesen Thron habe, in das Dunkel zurückkehren, aus dem er hervorging. Seine tragische Schuld ist sein Bleiben. Er selbst spricht es aus, in welchem Zwiespalt er jetzt ist, und das er bleiben muss. „Fest stehen muss ich, und doch kann ich's nicht mehr durch eigene innere Überzeugung. Mord und Blut muss mich auf meinem Platz erhalten." (K. 102, 4.) Damit sinkt er moralisch. „Von jetzt an ist Demetrius Tyrann, Betrüger, Schelm" (K. 206, 20).

Man könnte sagen, es wäre grösser, wenn Demetrius ginge, denn er würde damit unser sittliches Gefühl befriedigen, das er jetzt nur verletzt. Aber so sehr Demetrius auch in den Anfängen der kriegerischen und politischen Aktion Vertreter des idealen Prinzips sein soll, hier in diesem Entscheidungspunkt seines Lebens ist er ganz nur realen Erwägungen und Entschlüssen hingegeben. Denn Demetrius ist auch inmitten seiner idealen Motive ein tatkräftiger und tatfroher, seiner selbst bewusster Charakter. Heroische Grösse ist sein Grundzug, die sonnigen Gefühle edler Menschlichkeit nur das Begleitende. Wenn es, nach Schiller, das Eigentümliche des Demetrius ist, dass dieser, nachdem er durch fremde Leidenschaften, wie durch ein Verhängnis, dem Glück und dem Unglück zugeschleudert wird, bei dieser Gelegenheit die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelt (K. 204, 9), so sind in diesem Augenblick des Demetrius mächtigste Kräfte das Bewusstsein seiner äusseren und inneren Grösse. Auch Boris stand so da, aber bei Boris war es das für ihn unheimlich Unfassbare des rächenden Schicksals, vor dem er stand und woran er zu Grunde ging. Demetrius steht nur vor sich selbst und seinem Gewissen, vor dem Bewusstsein, dass er als Betrüger auf seiner Höhe

steht. Nun muss er sich entscheiden und er kann sich, nicht bloss dem Zwang der Umstände nach, sondern auch den treibenden Gewalten seines Charakters gemäss, nicht anders entscheiden, als er es tut. Das ist seine tragische Schuld. Dieses Tragische, dass er schuldig werden muss, ist kein Leiden, kein Erdulden, es ist eine Tat des Charakters, ein Handeln intensivster Art, veranlasst durch die Umstände in denen er sich befindet. Es ist eine Bejahung des Lebenswillens in folgenschwerster Bedeutung, denn durch diese Bejahung des Willens, wie er der inneren Organisation der gesamten geistigen Persönlichkeit gemäss ist, ist eine Verneinung der sittlichen Weltordnung gegeben. Dieser Schuld, die die im eigentlichen Sinne tragische ist, ist er sich wohl bewusst. „Wie soll ich der Czarin entgegentreten? Wie soll ich in Moskau einziehen unter den Zurufungen des Volkes mit dieser Lüge im Herzen?“ (K. 102, 6.)

Schiller schreibt Stdh. 153 = K. 226, 24: „Wie der Held angefangen moralisch zu sinken, muss er physisch mehr interessieren. Man muss die Gewalt der Umstände, das pathetische der Situation mächtig empfinden, fortgerissen werden, für ihn zittern, von ihm fürchten.“ In einem neuen Sinne entfaltet Demetrius die mächtigsten Kräfte der Menschheit. Alles Liebenswürdigideale ist fort von ihm, dafür ist das Heroische um so verstärkter, in's Grosse, fast ins Grausige. Und doch ist er kein blosser Tyrann, der sich durch Mord und Totschlag auf dem Thron erhalten will; königliche Würde, der Adel des geborenen Herrschers ist ihm geblieben. All seine Schreckenstaten sind durch ihren Zug in's Grosse bewundernswert. Wie früher liebenswürdig ist er jetzt despotisch und grausam, aber stets Herrscher. „Schon ist er der alte nicht mehr, ein tyrannischer Geist ist in ihn gefahren, aber er erscheint jetzt auch als furchtbarer und mehr als Herrscher.“ (K. 102, 15.)

„Wie soll ich der Czarin entgegentreten?“ Diese Frage ist für Demetrius ausserordentlich schwer zu beantworten.

Er glaubt nicht mehr an sich selbst und muss doch der zu sein scheinen, der er vor seinem Gewissen nicht mehr ist. Zeit zu irgend welcher Vorbereitung gibt es für ihn nicht, denn Marfa ist bereits unterwegs und die Zusammenkunft kann und muss jeden Augenblick erfolgen.

Von dieser Zusammenkunft sagt Schiller (K. 157, 30—40): „Demetrius steht vor seiner angeblichen Mutter, allein. Dieser Moment gehört zu den grössten tragischen Situationen." Es ist die grösste tragische Situation des Dramas, denn hier treffen Demetriustragödie und Marfatragödie zusammen, und in diesem Zusammenstoss zweier grosser Geschicke wird der vernichtet, dem wir Liebe und Mitleid zu geben schuldig waren.

Für Demetrius, wie für Marfa ist die Frage nach der Legitimität bereits vor dem Zusammentreffen entschieden. Was jetzt noch zu bestimmen ist, ist nur, wie soll man sich der Welt gegenüber und vor sich selbst verhalten. „Marfa erwartet den Demetrius . . . Olga ist mit ihr . . . . Czarische Wachen, welche ein zurückhaltendes Schweigen beobachten, umgeben das Zelt, sodass ihr unheimlich zu Muth ist, dieser kriegerischen Anstalten wegen. Sie spricht von der bevorstehenden Zusammenkunft mit mehr Zweifel und Furcht als Hofnung, ihr Glaube an die Person des Demetrius ist fast ganz verschwunden, sie zittert diesem Moment entgegen, der ihre höchste Glückseligkeit seyn sollte. Olga redet ihr zu, selbst ohne Glauben. Auf der langen Reise hatten beide Zeit gehabt die Kehrseite der Umstände zu betrachten, die erste Exaltation hatte dem Nachdenken Raum gemacht. Die sinistren Blicke und die bedenklichen Anstalten vermehren den Zweifel. Man erweist ihr die Ehre einer Czarin aber ihr Muttergefühl findet keine Nahrung" (K. 157, 10).

Eine verhängnisschwere Stimmung ihrer Seele ist damit ausgesprochen. Sie ist nicht mehr die glaubensfrohe und

glaubensstarke Marfa des zweiten Aktes, als die wir sie verlassen haben, und genau der Absicht Schillers entsprechend, allen selbständigen Höhepunkten eine besondere Exposition zu geben, ist diese Introduktion von grösster Wichtigkeit. Eine gewitterschwüle Spannung liegt über dem Ganzen. Man erwartet von Marfa, nachdem wir sie in ihrem jubelnden Entzücken über den endlich erschienenen Tag der Rache gesehen haben, und es ist ja noch nicht lange her, dass sie geklagt hatte:

„O warum bin ich hier geengt, gebunden
Beschränkt mit dem unendlichen Gefühl" (K. 54)

man erwartet, wenn sie in dem von ihr so heissersehnten Glanz der Zarin vor uns erscheint, eine stolze und gerade Fürstin zu sehen. Statt dessen, und es ist ein feiner Zug dramatisch tragischer Kunst Schillers, statt dessen ein Weib, eine Mutter, die nur eines denkt, nur um eines bangt, ob der wirklich ihr Sohn ist, den sie im nächsten Augenblick vor sich sehen soll. Der Glanz der Zarin ist ihr geworden, ihre Rache ist erfüllt, aber höher gilt ihr das, worin sie mit dem ärmsten Weib ihres ungeheuren Russland gleichsteht, ihr Muttergefühl. Und gerade darin findet sie keine Nahrung. Das flammende Feuer der ersten Begeisterung ist verlodert und was sie zuerst im Kloster am weissen See aussprach:

„Ich kann dies Wort nicht glauben, ach und kanns
Nun ewig nicht mehr aus der Seele löschen" (K. 44),

das hat sich ihr nach der dunklen, unseligen Seite hin immer mehr bewahrheitet: sie kann es nicht glauben. Zu gewiss ist ihr, was sie 16 lange Jahre beweint hat. Auch ihre Vertraute ist verstummt, soviel Worte sie auch macht. Eine Spannung ist in Marfa's Gemüt, die uns für sie wie für Demetrius das Schlimmste befürchten lässt.

Denn nun soll Demetrius kommen. Aber ein Betrüger, der es weiss, dass er es ist, und der doch von der, mit der

er nichts gemein hat, verlangen will, dass sie das heiligste Band mit ihm, das die Natur den Menschen gab, öffentlich bekennt. Wird sie es können? Wird sie ihn anerkennen? Das ist die schwere Frage.

Denn wenn nun Demetrius vor sie hintritt, dann gibt die Antwort nicht Marfa's Mund. „Ein unbekanntes tritt zwischen beide die Natur spricht nicht, sie sind ewig geschieden.“ (K. 157. 158.) Das ist das Tragische; tragisch im eminentesten Sinne, denn Marfa's Schweigen ist die Stimme der Natur. Hier gewinnt das Stumme eine gewaltige Sprache. Nicht Marfa, nicht Demetrius stehen in diesem Augenblick einander gegenüber, sondern Wahrheit und Lüge, und vor der Wahrheit fliegt alle Lüge, und handele es sich um das Grösste, was es im Menschenleben geben kann, in wesenloses Nichts auseinander. Das ist der Höhepunkt des ganzen Drama's: er zeigt uns die Wahrheitsmacht der sittlichen Ordnung in allem Menschlichen und ihre siegende Gewalt, wie sehr auch das Einzelleben daran zerbrechen mag.

Nun beginnt der tragische Kampf des Demetrius. Er kämpft um Stellung und Leben und kämpft mit den reinsten Waffen. Er heuchelt keine Gefühle der Natur, er beträgt sich würdig, indem er sich als Fürst und Staatsmann beträgt, ohne sich als Gaukler zu zeigen. Ja, er erscheint als ein Charakter von vorwurfsfreiem, sittlichem Adel, wenn er zwischen Marfa und ihm nur Wahrheit sein lässt. (K. 158, 7 ff.) Und so spricht er, erfüllt von der inneren Wärme der Wahrheit alles dessen, was er Marfa zu sagen hat (K. 158, 159):

„Die Stimme der Natur ist heilig und frei, ich will weder zwingen noch erlügen. Hätte dein Herz bei meinem Anblick gesprochen, so hätte das meinige geantwortet, du würdest einen frommen, einen liebenden Sohn in mir gefunden haben .... Doch wenn du nicht als Mutter für mich fühlst .... so denk als Fürstin ... und schicke dich mit kluger Wahl in das Nothwendige.“ Dann erinnert er sie daran, dass sie ihre ganze jetzige Stellung ihm verdanke. „Du

stehst mit mir und mit mir gehst du unter." Er spricht es aus, dass sie auch seinetwegen zu ihm stehen müsse. „Ich bin nicht soweit her bis Moskau gedrungen, um hier die Früchte meiner Siege zu verlieren, und du wirst mich nicht zwingen wollen, verzweifelnd um meine Existenz zu kämpfen." Und noch eines dritten erinnert er sie: „Hier ist nicht die Rede von den Gefühlen der Mutter, der Augenblick dringt, thu, was er von dir fordert. Alles erwartet die herzliche Begegnung der Mutter und des Sohnes zu sehen. Täusche nicht die allgemeine Erwartung."

Marfa bricht endlich ihr Schweigen, aber es ist nur, um ihrer qualvollen Unsicherheit darüber, was sie in dieser „seltsamen, verworrenen Lage" tun soll, Ausdruck zu geben. Da ruft ihr Demetrius zu: „Ergreife deine Parthei, so ist deine Verlegenheit verschwunden. Lass deines Willens freie Handlung seyn, was die Natur das Blut dir versagt. Ich fodre keine Heuchelei, keine Lüge von dir, ich fodre wahre Gefühle. Scheine du nicht meine Mutter, sei es .... Bin ich dein Sohn nicht so bin ich der Czar, ich habe die Macht, ich habe das Glück."

Mit diesem Wort „ich habe das Glück" gelangt jene tragische Ironie zum Ausdruck, die Schiller stets mit grosser Kunst verwendet. Demetrius ist fest überzeugt, dass er das Glück hat, aber schon murren die Russen gegen ihn und seine polnische Umgebung, schon haben ihn die Kosaken verlassen, schon ist Marina im Begriff mit ihm zusammenzutreffen, schon ist er selbst vor allem ein Sehender, der alles, was er unternimmt ohne Glauben und Vertrauen tut, schon steht er ja in diesem Augenblick vor der Einsicht, dass er auch die Czarin wider sich hat.

Aber für diesen Augenblick scheint es, als habe er Marfa gewonnen. Tränen entfallen ihren Augen, und „wie sie anfängt in Thränen auszubrechen findet er den Moment reif, sie der Welt zu zeigen." „O diese goldnen Tropfen sind

mir willkommen . . . Zeige dich s o dem Volk . . . Es steht draussen mit gespannter Erwartung. Folge mir zu ihm. Nenne mich deinen Sohn und alles ist entschieden. Ich führe dich in den Kremel ein zu Moskau“ (K. 160, 1).

Es erfolgt der äusserlich glänzende Einzug, aber „Misstrauen und Unglück umschweben das Ganze“ (K. 160, 30). Ein Sturm bricht nach dem Einzug aus und erschreckt das Volk (K. 201, 30). Das Unglück häuft sich: es tritt die von Schiller so genannte „Coexistenz der entgegengesetzten Zustände ein; wie wenn Demetrius von einem Theil als absoluter Czaar behandelt wird, wenn er es für sich selbst und für andere schon aufgehört hat zu seyn“ (K. 221, 23). In einer Marginalie im Studienheft (K. 210) schreibt Schiller: „Wenn Unglück seyn soll, so muss selbst das Gute schaden stiften. Demetrius ärgert das erbitterte Volk der Russen selbst durch die schönen Züge seiner Natur.“ Die Wirkungen der in ihm vorgegangenen Wandlung zeigen sich auch in seinem Verhalten gegen seine Mutter. „Er vernachlässigt die alte Czarin“ (K. 161, 17).

Diese immer stärker und stärker werdende unglückliche Lage des Demetrius erhält eine noch qualvollere Spannung für ihn durch seine unglückliche Liebe zu Axinia. Denn in diesem aufrichtigen und tiefen Gefühl empfindet er die Ohnmacht seiner Gewalt und das Verhängnis, ein Betrüger zu sein, um so mehr, als ihm in Axinia, im Gegensatz zu Marina die Reinheit des Gemüts am fühlbarsten ist. Diese Liebe zu Axinia soll ihm das Höchste bedeuten, gleichsam eine Entsühnung von seiner Schuld, aber er erkennt, dass sie ihm verweigert ist, und er erfährt die Unerbittlichkeit der sittlichen Ordnung von Menschen und Dingen.

Denn indem er auf Untreue gegen Marina sinnt, erfährt er deutlicher als je, wie sehr er in der Abhängigkeit von den Polen steht, deren Insolenz und Brutalität der Russen erbittert. So wächst das Drama aus zu einem Kampf fremder

Leidenschaften, zwischen denen Demetrius machtlos mitten inne steht. „Das furchtbare Element trägt ihn nun selbst, er beherrscht es nicht, er wird von der Gewalt fremder Leidenschaften geführt und ist jetzt gleichsam nur ein Mittel und eine Nebensache.“ (K. 161, 23.)

Dieser Wechsel seines Glücks tritt schnell und überraschend ein. Eben noch der Günstling des Schicksals und der Menschen, steht er jetzt völlig vereinsamt da. „Er hat keinen Freund, keine treue Seele“ (K. 161, 22). Marina hat nie an ihn geglaubt. Axinia ist ihm genommen, Solticow scheidet durch eigenen Tod freiwillig von ihm und bekennt ihm sterbend, dass er den Tod als Strafe dafür nehme, sein Vaterland an ihn verraten zu haben, von den Polen seiner Umgebung hält niemand zu ihm in Treue, die Russen sind ihm feindlich geworden, und der alten Zarin hat er sich selbst entfremdet.

Und jetzt setzt die offene Verschwörung ein. In der Hochzeitsnacht bricht sie im Kreml aus. In dem entstehenden Tumult stürzt Demetrius zur alten Zarin. Sie müsse ihre erste Erklärung behaupten oder sie sei verloren. (K. 164, 27.) Er sucht damit die Verantwortung ihr zuzuschieben. Aber in diesem Augenblick versagt sie sich ihm völlig. „Durch den Untergang des Boris ist ihre Rachsucht befriedigt, sie hat eigentlich kein Motiv mehr, um den Demetrius zu halten; das einzige, was noch wirken könnte, wäre entweder ein hohes Interesse des Ehrgeizes, wenn sie durch Demetrius herrschen könnte, oder Dankbarkeit, wenn ihr dieser gut begegnet wäre. Er hat sie aber vernachlässigt . . . und so ist er ihr gleichgültig, ja sie ist ehr gekränkt, weil sie stolz ist, und das übrige wirkt nun ihr Stolz und ihr hoher Sinn, der ihr nicht erlaubt, die Gefühle einer Mutter zu heucheln.“ (K. 164, 2.)

Demgemäss entscheidet sie sich im Ausschlag gebenden Moment. Die Rebellen sind hereingedrungen, schon scheint es, als vermöge Demetrius sie zu entwaffnen, da stürmt

Zusky, das Haupt der Verschwörer, hinzu. „Er fordert von der Czarin eine categorische Erklärung und lässt sie das Kreutz darauf küssen, dass Demetrius ihr Sohn sei. Jetzt scheint sie sein Schicksal in ihrer Gewalt zu haben, alle sehen auf sie. Aber eben dieses Zutrauen zu ihrer Wahrhaftigkeit, dieses Pflichtmässige religiöse macht es ihr ununmöglich gegen ihr Gewissen zu sprechen. Beide Theile reden ihr zu". (K. 165, 30.) Sie schweigt. „Einer der Anwesenden bemerkt, dass ihr Stillschweigen ihn schon hinlänglich verurtheile. Wäre sie seine Mutter, glaubte sie's nur möglich, dass sies wäre, sie würde ihm gewtss ihre eigene Brust zum Schilde vorhalten. Wenn sie sich abwendet so ruft einer: Ha Betrüger sie schweigt, sie verwirft dich – Stirb Betrüger." (K. 166.)

Der tragische Grundgedanke des Dramas

An keiner Stelle, so zahlreich auch die Erwägungen Schillers sind, finden wir angedeutet, dass ihn das Legitimitätsprinzip, dass ihn der Gegensatz zwischen dem historischen und dem Naturrecht, zwischen der Heiligkeit ererbter Macht und den Ansprüchen genialer Herrschernaturen gereizt hätte. Das wäre eine Tragödie geworden etwa von Boris und dem in Wirklichkeit vor dem Mord geretteten Sohn Jwans. Da hätte ein Konflikt vorgelegen zwischen Naturrecht und historischem Recht, und dieser Konflikt wäre verschärft gewesen dadurch, dass beide Personen geniale Herrschernaturen gewesen wären. Und weiter ist zu betonen, dass, wenn wir uns auf dem Höhepunkt des Drama's befinden, es sich keineswegs um diesen Konflikt handelt, keineswegs der Zwiespalt zwischen den alten Ordnungen und neuen, zur Gestaltung ringenden Mächten das eigentlich Tragische abgibt. Ebenso wenig ist es auf Grund der Ausführungen Schillers berechtigt, zu sagen, es habe den Sohn des achtzehnten Jahrhunderts gereizt, dieselben Fragen in solchen Kämpfen wieder zu finden oder daran anzuknüpfen, welche die eigene Zeit bewegten, als ob damit das Ideelle des Drama's gegeben sei.

Es war noch gar nicht so lange her, dass sich Schiller sorgfältig über das Wirkliche, Stoffliche der Tragödie und

dessen Verhältnis zum Ideellen ausgesprochen und die vollkommene Verschmelzung beider Teile verlangt hatte. Und damit man es recht verstehe, hatte er hinzugefügt: „Wie aber nun die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell seyn — wie sie das wirkliche ganz verlassen und doch aufs Genauste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was Wenige fassen . . . . Beide Forderungen stehen so wenig in Widerspruch mit einander, dass sie vielmehr — ein und dieselbe sind, dass die Kunst nur dadurch wahr ist, dass sie das Wirkliche ganz verlässt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloss der Kunst des Ideals ist es verliehen oder vielmehr ist es ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergiebt sich daraus von selbst, dass der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, dass sein Werk in allen seinen Theilen ideell sein muss, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.“ Und dann sagt Schiller, was von Poesie und Kunst im Ganzen wahr sei, lasse sich ohne Mühe auf die Tragödie anwenden; mit Beziehung auf die Tragödie stellt er den Satz auf: „Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen.“ („Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, 5, 376, 377, 378.) In dieser Symbolik Schillers ist freilich nichts von Mystik und jenen wunderlichen Vorgängen, in denen angeblich ganze Welten schwingen sollen. Aufgabe der Tragödie ist es, den Geist des Alls zu ergreifen und ihn mit ihren Mitteln zur Darstellung zu bringen, wobei freilich auch sie ihn nie direkt sinnfällig wird machen können, da er als rein ideell jenseits dessen liegt, was un-

mittelbar zu sinnlicher Anschauung gebracht werden kann. Aber in dem, was die Tragödie Sinnfälliges darzustellen vermag, wird sie, wenn anders für sie nicht die Realität des Geschehens die Hauptsache ist, der Vernunft den Geist des Alls zu erfassen geben, indem sie die realen Vorgänge ganz ideell gestaltet. Da es sich aber in dem Realen der Tragödie um menschliches Geschehen handelt, lässt sich das Ideelle zusammenfassen in dem, was über und zugleich in allem einzelnen Geschehen so es durchdringt, dass in der Tat die Natur selbst nur eine Idee des Geistes ist, die nie in die Sinne fällt, und das ist die sittliche Weltordnung. Aber diese auf Ideen als deren gesetzmässige Kräfte gegründete Ordnung der Welt muss, sobald sie zum Gegenstand tragischer Kunst wird, so mit den realen Geschehnissen verschmolzen werden, dass zwar diese aber nicht jene unmittelbar sinnfällig wird. Das bedingt bei der Aufgabe, den Geist des Alls in eine körperliche Form zu binden, eine genaue Scheidung von Geist und Körper der Tragödie. Hierüber hat sich Schiller sorgfältig in seiner Abhandlung von 1792 „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" ausgesprochen. Er sagt: „Nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften in Streit gezeigt wird, und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, Alles, was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft steht; also Empfindungen, Triebe, Affecte, Leidenschaften so gut, als physische Notwendigkeit und das Schicksal."

Nach dieser Scheidung von Stofflichem und Ideellem wird man sagen können: das Demetrius-Drama ist die Tragödie von der unbedingt sich durchsetzenden sittlichen Macht der Wahrheit. Von dieser Macht der Wahrheit müssen sie alle zeugen: die einen, indem sie ihr Leben selbst verlieren, wie der Faber doli, Boris, Demetrius, die andern, die zwar ihr Leben retten, aber, indem sie allen sittlichen Adel verleug-

nen, einen noch schlimmeren Ausgang haben, wie Marina, oder aber sich vor der Macht der Wahrheit beugen, wie Marfa.

So betrachtet wird durch das Drama eben die Wirkung erreicht, die Schiller von der wahren Kunst forderte. „Die wahre Kunst", sagt er, „hat es nicht bloss auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen: es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloss in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen und dieses dadurch, dass sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen."



Literatur

Schillers dramatischer Nachlass. 1. Band: Schillers Demetrius. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs herausgegeben von Gustav Kettner. Weimar, Hermann Böhlau. 1895.

H. Düntzer: Zu Schillers Demetrius: Schnorrs Archiv. 15, 563.
H. Düntzer: Schillers Demetrius. Leipzig 1886. Erl. z. dtsch. Klassikern Heft 57.
H. Düntzer: Zu Schillers Demetrius. Seufferts Vierteljahrsschrift 4, 173.
B. Suphan: Zu Schillers Demetrius. Seufferts Vierteljahrsschrift 4, 343–354.
Rotscher: Über den poetischen Wert und die tragische Kunst im Schillerschen Demetrius. Preuss. Ztg. 1859. No. 84.
H. Deinhardt: Der Demetrius-Plan: Beiträge zur Würdigung und zum Verständnis Schillers. Stuttgart 1861. S. 315—361.
Fr. Kirchner: Über Schillers Demetrius. Vossische Zeitung. Sonntagsbeilage 1882 No. 32.
L. Rudolph: Über Schillers Demetrius. Herrigis Archiv 1866. 38, 169—182.
W. v. Arx: Über Schillers Demetrius. Salon 1888.
J. Baechtold: Über Schillers Demetrius. Progr. Zürich 1888.
A. Stein: Schillers Demetrius Fragment und seine Fortsetzungen. I. Teil Das Fragment. Progr. Mühlhausen i. E. 1891.
R. Bosberger: Über Schillers Demetrius. Ztschr. f. vgl. Lttg. N. F. 5, 52—61.
R. Franz: Gesichtspunkte und Materialien zur Behandlung von Schillers Demetrius in Prima. Progr. Halberstadt 1892.
R. Gottschall: Die Demetriusdramen. Studien z. neuen dtsch. Lit. Berlin 1892.
A. Popek: Der falsche Demetrius in der Dichtung. Progr. Linz 1893—95.
A. Leitzmann: Schillers Demetrius. Euphorion 4, 508—537.
A. Köster: A. D. A. 23, 185—196.
Seuffert: Gött. Gel. Anz. 160, 556—568.
M. Burkhard: Schillers Demetrius. Die Zeit. Wien 1899. No. 267.

Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. 1838.



